DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZWÖLFTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND XLV



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1912—1913

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music
ML
5
.M845

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Library of Congress
Music
M 21 .D5

INHALT

Seite

Wolfgang Adam, Zur Besetzung des Bach-Orchesters 163
Wilhelm Altmann, Brahmssche Urteile über Tonsetzer 46
— Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 39 von Brahms 84
Neue Brahms-Literatur 56
Max Burkhardt, Die Aufführungen französischer Musik in Schwerin 167
Martin Ehrenhaus, Die Bedeutung der deutschen Romantik für das moderne Musikdrama 259
J. A. Fuller-Maitland, Charakteristisches in Brahms' Kunstschaffen 67
Alfred Heuß, Der Humor im letzten Satz von Haydns Oxford-Symphonie 271
Walther Hirschberg, Über die Grenzen der Programmusik 131
Gustav Jenner, Zur Entstehung des d-moll Klavierkonzerts op. 15 von Johannes Brahms 32
— War Marxsen der rechte Lehrer für Brahms? 77
Otto Keller, Johannes Brahms-Literatur 86
Willy v. Moellendorff, Eine Lanze für die Lebenden. Etwas Ungeschminktes . 102
Eduard Mörike, Der Pfarrer von Wolfenweiler und sein Lebenswerk. Zur Geschichte des deutschen Volksliedes 207
Wilibald Nagel, Der Normalspielplan der deutschen Opernbühne 195
Ernst Neufeldt, Der Fall Rust 339
Walter Niemann, Johannes Brahms und die neuere Klaviermusik 38
Johannes Reichelt, Julius Rietz und Josef Tichatschek. Mit einem unveröffentlichten Brief von Rietz an Tichatschek 350
Hugo Riemann, Die Taktfreiheiten in Brahms' Liedern 10
Oscar Schröter, „Ariadne auf Naxos", Oper von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß. Uraufführung im Stuttgarter Hoftheater am 25. Oktober 1912 226
Arthur Seidl, Nachtrag zu Otto Kellers „Johannes Brahms-Literatur" 287
— Gerhart Hauptmanns „Lohengrin"-Erzählung. Auch eine Jubiläumsbetrachtung . 344
Richard Specht, Zur Brahmsschen Symphonik 3
Max Unger, Nova Beethoveniana 149. 214
Leonhard Welker, Arnold Schönbergs op. 11 109
Hermann Wetzel, Zur Harmonik bei Brahms 22
Hermann Hans Wetzler, Über das Bezeichnen Mozartscher Opernpartituren . . 332
Alfred Wolf, Vom Tempo 323

Revue der Revueen 61. 114. 230. 292. 354
Besprechungen (Bücher und Musikalien) 56. 118. 169. 234. 296. 358
Anmerkungen zu unseren Beilagen 64. 128. 192. 256. 320. 384

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
259774

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Antwerpen	301
Basel	301
Berlin	301. 363
Braunschweig	174. 364
Bremen	174. 302
Breslau	238
Brüssel	302
Budapest	174
Darmstadt	175
Dortmund	303
Dresden	175. 238. 303. 364
Duisburg	303
Düsseldorf	238
Elberfeld	238
Essen	303
Frankfurt a. M.	176. 239. 365
Graz	176. 365
Halle a. S.	177. 365
Hamburg	123. 239
Hannover	177. 366
Karlsruhe	177
Köln	178. 304
Königsberg i. Pr.	239
Kopenhagen	240. 366
Leipzig	178. 240. 304. 366
Magdeburg	240
Mannheim	240
Moskau	178
München	123. 179. 304. 366
Paris	241
Prag	241
Riga	179
Schwerin	305
Straßburg	242
Stuttgart	63. 179. 305
Valparaiso	179
Warschau	242
Weimar	305
Wien	179. 367
Wiesbaden	242

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	368
Amsterdam	368
Antwerpen	305
Augsburg	305
Baden-Baden	180
Basel	369
Berlin	124. 181. 243. 306. 369
Bonn	376
Boston	312
Braunschweig	376
Bremen	312
Breslau	249. 377
Brüssel	313
Cincinnati	186
Darmstadt	187
Dortmund	313
Dresden	187. 249. 313. 377
Düsseldorf	314
Edinburgh	377
Elberfeld	314
Essen	378
Frankfurt a. M.	188. 250. 378
Genf	379
Graz	379
Halle a. S.	188. 379
Hamburg	250. 380
Hannover	380
Heidelberg	314
Johannesburg	188
Kassel	315
Köln	189. 251. 315. 380
Kopenhagen	315. 381
Leipzig	189. 252. 315. 381
London	252. 316
Luzern	190
Magdeburg	253
Mannheim	253
Moskau	190
München	127. 253. 317. 382
Nürnberg	254. 383
Paris	255
Riga	191
Schwerin	383
Sondershausen	127. 318
Straßburg	255
Stuttgart	191. 318
Valparaiso	191
Warschau	255
Weimar	383
Wien	319
Wiesbaden	320
Zürich	191. 384

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES ZWÖLFTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1912/13)

Abel, Alfred, 229.
Abendroth, Hermann, 378.
Abonnementskonzerte(Graz)379
Abonnementskonzerte (Weimar) 383.
Abonnementskonzerte (Zürich) 191.
Abraham, Otto, 118. 119.
Achsel, Wanda, 304.
Adam, Adolphe, 175. 202.
Adler, Guido, 120.
Adler, Leopold, 174.
Adler (Cincinnati) 187.
Agricola, Wolfgang, 235.
Ahle, Joh. Rudolph, 235.
de Ahna, Heinrich, 59.
Aich, Priska, 303.
Akademieen, Musikalische (Mannheim), 253.
Albéniz, Pedro, 382.
d'Albert, Eugen, 43. 177. 185. 187. 204. 254. 316. 319. 367. 377. 380.
Albert, Heinrich, 20. 21. 235.
Albert, Otto, 247.
Albini, Eugenio, 185.
Albrechtsberger, Georg, 81. 155.
Alda (Sängerin) 187.
Alexander, Arthur, 310.
Alfermann, Marianne, 301. 363.
Alfvén, Hugo, 45.
Allgemeine Musikalische Zeitung, Berliner, 219.
Allmers, Hermann, 148.
Altmann, Wilhelm, 297.
Altschewski 190.
Amar, Licco, 167. 370.
Ambros, A. W., 271.
Andersen, H. C., 366.
Andrae, Arthur, 308.
André, Johann, 158. 235.
Andreae, Volkmar, 191. 300. 319. 384.
Ansorge, Conrad, 185. 191. 373. 376.
Ansorge, Margarethe, 185.
Anton, F. Max, 314.
Antonietti, Aldo, 309.
Antonius de Arena 296.
Appia, Adolphe, 176.
Arensky, Anton, 202.
Arlberg, Hjalmar, 247.
Armin, George, 295.
Armster, Karl, 123.
v. Arnim, Bettina, 132.
Arnold, Louise, 245.
Arnold, Victor, 229.
Arnold (Sänger) 303.
Artaria (Hauptmann) 159.
Artaria & Co. 218.
Asenijeff, Elsa, 382.
Assenheimer, Gertrud, 371.
Astor, Edouard, 59.
Auber, D. E., 201. 239. 302.
Auderieth, Carl, 368.
Audran, Edmond, 202. 366.
Auer, Leopold, 188.
Aulin, Tor, 45.
Bach, Albert B., s. Totenschau XII. 6.
Bach, Joh. Seb., 9. 26. 30. 42. 43. 44. 46. 47. 68. 74. 80. 84f (B.-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38 von Brahms). 104. 106. 109. 124. 126. 132. 133. 136. 137. 156. 160. 162. 163ff (Zur Besetzung des B.-Orchesters). 181. 184. 189. 190. 191. 192. 243. 244. 247. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 259. 306. 309. 311 313. 314. 315. 317. 334. 343. 351. 355. 369. 370. 372. 378. 379. 380. 381. 383.
Bach, K. Ph. E., 59. 173. 235.
Bach, Magdalene, 133.
Bach, Susanna, 160. 161. 162.
Bach, Wilh. Friedemann, 309. 339.
Bach-Gesellschaft, Neue, 163.
Bach-Verein (Braunschweig) 377.
Bach-Verein (Dresden) 250.
Bach-Verein (Heidelberg) 314.
Bach-Verein (Leipzig) 381.
Bach-Vereinigung (Münchener) 253.
Bache, Paulus, 124.
Bachmann, Walter, 250.
Bachmann-Trio 188.
Bachur, Max, 123.
Backer-Gröndahl, Fridtjof, 381.
Backhaus, Wilhelm, 186.
Bader, Willy, 238.
v. Bagge, Carl Ernst Baron, 120.
Bahling, H., 315.
Bahr, Hermann, 169.
Bahr-Mildenburg, Anna, 169. 305.
Bake, Otto, 311. 375.
Ballet, Russisches, 365. 366.
Ballio, Anita, 315.
de Balzac, Honoré, 304.
Bamberger, Meta, 239.
Band, Erich, 63. 318.
Bandel, Theo, 248.
Bánffy, Nikolaus Graf, 175.
Barby, Gerta, 364.
Bardas, Therese, 249.
Bardas, Willy, 249.
Bargiel, Woldemar, 47. 49.
Barnay, Lolo, 308. 374.
Barslewitz, Fritz, 254.
Barth, Richard, 59.
Barton, Pepa, 312.
Bartram, Elisabeth, 178.
Bartsch, Gertrud, 240.
v. Bary, Alfred, 176.
Bas (Oboer) 188.
Basil, Hans, 168.
Bassermann, Hans, 124. 186.
Battistini, Mattia, 363. 379.
Bauer, Harold, 187. 377. 378.
Bauer, Paul, 372.
v. Baußnern, Waldemar, 313. 383.
Bechstein, C., 183.
Beck, Adolf, 318.
Beck, Ellen, 253. 381.
Beckenkamp (Sängerin) 151. 152.
Becker, Carl, 249.
Becker, Georg, 364.
Becker, Hugo, 191. 370.
Becker, K., 383.
Becker, Reinhold, 127. 192 (Bild).
v. Beckerath, Willy, 64. 128.
van Beethoven, Johann, 156.
van Beethoven, Karl, 160. 162. 220. 221.
van Beethoven, Ludwig, 3. 9. 18. 23. 25. 26. 30. 33. 38. 39. 41. 42. 47. 68. 69. 70. 83. 107. 109. 124. 126. 127. 131. 132. 136. 137. 140. 147. 148. 149ff (Nova Beethoveniana. I). 181. 182. 183. 184. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 199. 200. 214ff (Nova Beethoveniana. Schluß). 235.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

243. 244. 245. 246. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 256. 259. 260. 266. 269. 271. 286. 292. 293. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 317. 318. 319. 323. 324. 332. 335. 336. 337. 339. 351. 368. 369. 370. 372. 373. 374. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 383. 384.
Beethoven-Quartett Berlin 247.
Behm, Eduard, 248. 310.
Behr, Hermann, 249. 377.
Behrens, Max, 247. 254.
Beier, Franz, 315.
Bekker, Paul, 250. 378.
Beling, Helene, 246.
Belling, Walter, 308.
Bellini, Vincenzo, 201.
Bellwidt, Emma, 376.
Bender, Paul, 123. 124. 254.
Bendix, Viktor, 45.
Benham, Viktor, 185. 379.
Benois, A, 367.
Benoit, Peter, 187. 202.
Benoits Fonds, Peter (Antwerpen), 305.
Berber, Felix, 254. 318. 379. 383.
Bérelly (Sängerin) 303.
Berend, Fritz, 311. 383.
Berg-Ehlert, Max, 239. 240.
Berger, L., 160.
Berger, Wilhelm, 43. 313. 315. 379.
Bergmann, Bruno, 373.
v. Beringe, Else, 174.
Berkowski. Herman, 245. 252 318.
Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester. Neues, 246.
Berlioz, Hector, 45 127. 133. 136. 138. 139 144. 145. 168. 181. 187. 190. 200. 201. 247. 252 295 314. 316. 319. 337.
Berneker, Constanz, 247.
Bernstein, Dora. 372.
Bertens, Rosa, 229
Bertha Alexander, s. Totenschau XII. 6.
Bertheroy, Jean, 241.
Besch, Otto, 248.
Betetto, Julius, 180.
Bethge, Hans, 243.
Bettenkamp s. Beckenkamp.
Betzler, Gertrud, 318.
Beyer, Heinz, 247.
Biden, Sydney, 375.
Bieler, August, 377.
Bierbaum, Otto Julius, 200. 384.
Bierling, F S.. 227.
Bing, Albert, 126.
v. Binzer, Erica, 380. 383.
Birkigt, Hugo, 253.
Birnbaum, Alexander Z., 255.
Birnschein, Richard, 361.
Bischoff, Fritz, 176. 365.
Bizet, Georges, 47. 127. 148. 201. 247. 317.
Blaha-Mikesch, V., 312.
Blanchet, Emile R., 371.
Blanco-Recio, J., 375.
Bland, Elsa, 302.
Blech, Leo, 301. 306. 370.
Bleyle, Karl, 44. 127. 382.
Blitar, Maria, 374.
Blockx, Jan, 202.
Bloem, Walter, 63.
Blum, Marie, 238.
Blume, Else, 174.
Blume, Hans, 252.
Blumer, Theodor, 174.
Blüthner-Orchester 125. 181. 182. 184. 185. 188. 243. 244. 245. 307. 309. 312. 371. 373. 374. 376. 377. 381.
Boccherini, Luigi, 185. 191.
v. Bocklet, Carl Maria, 80.
Böcklin, Arnold, 327.
Bocquet, Roland, 184. 383.
Bodanzky, Arthur, 240. 253.
Bodmer, Ludolf, 174.
Boehe, Ernst, 127. 373. 379. 380. 381.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 184.
Boennecken, Lucie, 365.
de Boer, Willem, 384.
v. Boer, Alice, 177.
Bohlmann, Theodor, 187.
Bohnen, Michael, 242.
Boidin-Puisais, Blanche, s. Totenschau XII. 1.
Boieldieu, F A., 201. 216.
Boito, Arrigo, 121. 201.
Bolliger, Hans, 247.
Bolz, Oskar, 177.
Bolzmann (Schauspieler) 215.
Bonci, Alessandro, 187.
Bonnet, Joseph, 255. 313. 318. 379.
Börne, Ludwig, 145.
Borodin, Alexander, 366. 370.
Bos, C. V., 248.
Bosch, Catharina, 189. 249. 255.
v. Bose, Fritz, 379.
Bosetti, Hermine, 123. 124. 179. 318.
Bossi, Enrico, 201. 253. 373. 380.
Bossi-Sigel, Hildegard, 306.
Botscharow (Sänger) 178.
Böttcher, Lissy, 183.
Bottermund, Hans, 252.
Bottessini, Giovanni, 201. 384.
Bowen, York, 299.
Boyle, George F., 183.
Brahms, Johannes, 3ff (Zur B.schen Symphonik). 10ff (Die Taktfreiheiten in B.s Liedern). 22ff (Zur Harmonik bei B.). 32ff (Zur Entstehung des d-moll Klavierkonzerts op. 15 von J. B.). 38ff (B. und die neuere Klaviermusik). 46ff (B.sche Urteile über Tonsetzer). 56ff (Neue B.-Literatur). 62. 64 (Bilder). 67ff (Charakteristisches in B.s Kunstschaffen). 77ff (War Marxsen der rechte Lehrer für B.?) 84f (Bachzitate in der Violoncello-Sonate op. 38 von B.). 86ff (B.-Literatur). 109 116. 121. 126. 127. 128 (Bilder). 132. 136. 140. 148. 172. 173. 181. 182. 183. 184. 185. 188. 189. 190. 191. 236. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250 251. 252. 253. 254. 255. 286. 287ff (Nachtrag zu Otto Kellers B-Bibliographie). 307. 308. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 317. 318. 319. 367. 368. 370. 371. 373. 374. 375. 376. 377. 378 379. 380. 381. 382. 383. 384.
Brahms-Verein (Berlin) 243.
Brandes, Felix, 309.
Brandt, Christoph, 151. 152.
Brasch, C., 64.
Braun, G., 209.
Braun-Großer, Carl, 302.
Bräuner, Else, 238.
Braunfels, Walter, 44. 252. 254. 268. 307. 314. 361.
Brecher, Gustav, 123. 380.
Breest, Ernst, 125.
Breitenbach, F. J., 190.
Breitenbach jun., J., 190.
Breitenfeld, Richard, 379.
Breitkopf & Härtel 38. 54. 64. 127. 128. 160. 161. 162. 218.
Brenet, Michel, 120.
v. Brennerberg, Irene, 245.
Brentano, Clemens, 264. 269.
Bresler, G., 383.
Breuning, Gunna, 246.
v. Breuning, Stephan, 224.
Bridge, Frank, 253.
Brieger, Eugen, 184.
Briesemeister, Otto, 297.
Broadwood 156.
Brock, Vera, 191.
Brodersen, Friedrich, 124. 254. 305.
Bromberger, David, 313.
Bruch, Hans, 254.
Bruch, Max, 43. 45. 46. 47. 182. 183. 377.
Bruch, Wilhelm, 383.
Bruckhoff, Willy, 176.
Bruckner, Anton, 8. 47. 48. 127. 128. 181. 182 236. 243. 316. 340. 370. 376. 377. 381.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Brückner (Cellist) 380.
Bruger-Drews, Margarete, 177. 365.
Brüll, Ignaz, 304.
Bruneau, Alfred, 241 („Die Bacchantinnen." Uraufführung in Paris). 319.
Brussel, Robert, 303.
de Bruyn, Paula, 364.
Büchel, Hermann, 242.
Buck, Percy C., 121. 122.
Buck, Rudolf, 181.
Buhlig, Richard, 245.
Bülau, Wolfgang, 187. 254.
v. Bülow, Hans, 46. 51. 117. 252. 336. 358. 359. 370.
v. Bülow, Werner, 364.
Bungert, August, 204. 320.
Burchard-Hubenia, Olga, 174.
Burger, Else, 318.
Bürger, Anton, 243. 246. 249. 369. 377.
Bürgerchor, Charlottenburger, 373.
v. Burgund, Marie, 296.
Burmester, Willy, 244. 252. 376. 377. 379. 381.
Burrian, Karl, 176. 177.
Busch, Adolf, 317.
Busch, Fritz, 368.
Büsching, Anton Friedrich, 297.
Busoni, Ferruccio, 126. 185. 191. 254 268. 313.
Buths, Julius, 47.
Butt, Clara, 374.
Buttler Stubenberg, Anna Gräfin, s. Totenschau XII. 6.
Büttner, Max, 178.
Buxtehude, Dietrich, 307.
Buysson, Jean, 305
Byron, Lord, 370.
Caccini, Giulio, 10. 11. 12.
Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 378.
Cäcili nverein(Kopenhagen)381.
Cahier, Charles, 124. 179. 243. 252.
Cain, Henri, 241.
Caland, Elisabeth, 188. 189.
Caldara, Antonio, 310.
Calderon 264. 265.
Calvisius, Sethus, 189.
Canteloube (Komponist) 255.
Capet, Lucien, 313.
Capet-Quartett 318. 368.
Carré, Marguerite, 241.
Carreño, Teresa, 183. 188. 316.
Carreras, Maria, 191. 255.
Carus, Lucretius, 138.
Caruso, Enrico, 179. 239. 301. 302. 363.
Casals, Pablo, 243. 317. 377. 378.
Castelli, Ignaz, 216. 225.
Casterra, Oskar, 247.
Catterall, A., 253.
Cavalieri, Elda, 190.
Cervantes, Maria, 183.
Chabap, Nadia, 309.
Chabrier, Emanuel, 377.
Chamberlain, H. St., 297. 358.
Chantavoine, Jean, 120.
Charlemont, Theodor, 256.
Chausson, Ernest, 308.
Chemet, Renée, 247.
Cherniavsky, Gregor, 188.
Cherubini, Luigi, 48. 54. 114. 200. 240. 244. 377.
Chevillard, Camille, 255.
v. Chezy, Helmina, 202. 266. 269.
Choinanus, Iduna, 190. 254. 308.
Chop-Groenevelt, Celeste, 320. 372.
Chopin, Frederic, 23. 38. 44. 48. 109. 125. 132. 183. 187. 190. 233. 244. 248. 249. 251. 298. 308. 311. 312. 315. 318. 319. 320 (Bilder). 371. 378. 379. 383. 384.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 181. 369.
Chorgesangverein(Braunschweig) 377.
Chorverein, Charlottenburger, 182.
Chorverein, Zehlendorfer, 243.
Chrysander, Friedrich, 243.
Christian, Elisabeth, 248.
Ciampi (Pianist) 379.
Cimarosa, Domenico, 198.
Cimini (Kapellmeister) 242.
Cittadini (Sängerin) 217.
Clairmont, Eva, 124.
Clarus, Max, 174 377.
Clasing 80.
Clement, Franz. 216. 217.
Clementi, Muzio, 149. 155. 158. 159. 160.
Closson, Ernest, 296.
Closson, Louis, 312.
Cloß, Margarete 191.
Clutsam, Georg, 302.
Coleridge-Taylor, Samuel, 253.
College of Music (Cincinnati) 187.
v. Collin, Heinrich, 137.
Colonne, Edouard, 255.
Concerts Modernes (Luzern) 190.
Concerts Populaires (Brüssel) 313.
Concerts Ysaye (Brüssel) 313.
Conrad, Albert, 304.
Conus, Jules, 254.
Corbach, Karl, 128. 318.
Cornelius, Peter, 48. 203. 306. 314. 359. 362.
Cortolezis, Fritz, 302.
Corvinus 367.
Coryn (Theaterdirektor) 301.
Coßmann, Bernhard, 58.
Couperin, François, 249.
Courvoisier, Walter, 318. 383.
Craxton, Harold, 374.
Crickboom, Mathieu, 184. 246.
Cronberger, Wilhelm, 174.
v. Csuka, Béla, 371.
Cucuel, Georges, 120.
Culbertson, Sascha, 125. 190. 318.
Cullen (Geigerin) 378.
Culp, Julia, 185. 190. 250. 317. 378.
Czarniawski, Cornelius, 310. 312.
Czerny, Carl, 52. 134. 216. 221. 292.
Dahlke, Minna, 373.
Dahms, Walter, 234.
Dahn, Felix, 192.
Dale, Benjamin J., 299.
Damaew, W., 178.
Damrosch, Leopold, 377.
Dankewitz, Elsa, 309. 372.
Dannecker, Joh. Heinrich, 192.
Dante 174. 187.
Daudet, Léon, 148.
David, Ferdinand, 252. 340.
David, Leah, 358.
Debogis, Marie-Louise, 167. 168. 187. 255. 379.
Debussy, Claude, 45. 167. 168. 202. 231. 232. 249. 250. 252. 254 293. 307. 311. 368. 371. 381. 382.
Dechert, Hugo, 167. 307.
Decker, Jacques, 238.
Dehmel, Richard, 362.
Dehmlow, Hertha, 247. 318. 374.
Dehn, Siegfried, 292.
Deinhardstein 297
Deiters, Hermann, 46. 59. 150. 215.
Delaunois, Raymonde, 247.
Delius, Frederick, 204 249. 253. 372
Della Torre, Paul, 378.
Delmas, J F., 255.
Delvard, Marya, 245.
Demetriescu, Theophil, 316. 380.
Denera, Erna, 380.
Denys, Thomas, 126. 370.
Denzler, Robert, 384.
Deppe, Ludwig, 189.
v. Derp 316.
Dessau, Bernhard, 313.
Dessoir, Susanne, 188.
Destinn, Emmy, 242. 248. 254. 319.
Dettmann, Fritz, 125.
Deutsch, Piet, 246.
Deutsches Theater, Neues (Prag), 241.
Devrient, Eduard, 265. 266.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diabelli, Anton, 225.
Didur, Adam, 242.
Diepenbrock, Alphons, 368.
Dietrich, Albert, 32. 34. 46. 52.
Dietrich, Anton, 225.
v. Dietrichstein, Graf, 220.
Dietz, Johanna, 128. 383.
Diruta, Girolamo, 355.
Disclez, José, 191.
Distel, Theodor, 192.
Dittberner, Johannes, 173.
Dittersdorf, Karl, 138. 199.
Doebereiner, Christian, 307.
Doebber, Johannes, 318.
Doehard 244.
Doepper-Fischer, Caroline, 383.
v. Dohnanyi, Ernst, 45. 182. 188. 243. 244. 370. 376. 377. 383.
Dohrn, Georg, 249. 377.
Donizetti, Gaetano, 200.
van Dooren, E., 191.
Dopper, Cornelius, 369.
Dörffel, Alfred, 215.
Dorfmiller, Fr., 383.
Dorn, Heinrich, 133.
Dorner, Hans, 383.
Double-Quintette (Paris) 188.
Doubleday, Leila, 310.
Dowland, John, 372.
Drachmann, Holger, 241.
Draeseke, Felix, 188. 204. 245. 375.
Drechsler, Johann, 225.
van Dresser, Marcia, 176.
Drewett, Norah, 190. 371.
Drews, Arthur, 296.
Dreyschock, Alexander, 117.
Drill-Orridge, Theo, 242.
Drohicz, Reine, 247.
Droucker, Sandra, 316. 318. 374. 376. 377.
Drousiakina (Sängerin) 178.
Dubois, Théodore, 202. 382.
Dukas, Paul, 45. 125. 127. 168. 313.
Dülfer, Martin, 192. 303.
Dumas père, Alexandre, 180.
Dumesnil, Maurice, 351.
Duncan, Elisabeth, 364.
Duparc, Henri, 168. 308.
Durante, Francesco, 378.
Durigo, Ilona, 176.
Duschak, Béla, 303.
Dvořák, Anton, 45. 49. 59. 190. 191. 202. 248. 253. 255. 307. 311. 316. 371. 374. 382.
Dygas, Ignatz, 242.
Ebel, Arnold, 248.
Ebell, Hans, 376.
Eger, Paul, 175.
Egidi, Arthur, 128.
Ehrlich, Mathilde, 368.
Eibenschütz, José, 251.
Eibenschütz, Kamilla, 229.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 5. 187. 383.
Eichhöfer, David, 186.
Eichhoff, Dr., 313.
Eichholz, Vera, 178. 366.
Eichstaedt, Elsa, 318.
Eisenberger, Severin, 182. 312.
Eisner, Bruno, 312.
Eitner, Robert, 341.
Elb, Margarete, 174.
Eldering, Bram, 183. 189. 313. 374.
Elgar, Edward, 45. 127. 181. 186. 253. 317. 377.
Ellmenreich, Erna, 229. 305.
Elman, Mischa, 183.
Elschner, Fr., 189.
Elschner, Walther, 189.
El-Tour, Anna, 249.
Enderlein, Emil, 176.
Enesco, Georges, 253.
Engel, Vika, 180. 368.
Engel, Werner, 301.
Engelhardt, Leonor, 177.
Englert, K., 383.
Englerth, Gabriele, 364.
Enna, August, 366 („Die Nachtigall." Uraufführung in Kopenhagen).
Epstein, Lonny, 254.
Epstein, Richard, 378.
Erb, Karl, 305.
Erb, Maria Josef, 294.
Erbiceano, Constanta, 244.
Erler-Schnaudt, Anna, 128. 376.
Ermold, Ludwig, 175.
Erregots-Busch, Erna, 303.
Ertel, Paul, 309. 316. 383.
Eschke, Max, 243. 307.
Espenhahn, Fritz, 124. 374.
Esser, Heinrich, 359.
Esterhazy, Fürst, 154.
Eßberger, K., 184.
Eulenburg, Ernst, 271.
Euripides 241.
Evans, Edwin, 57.
van Eweyk, Arthur, 248. 371.
van Eyken, Heinrich, 237.
Falk-Mintschin, Bella, 318.
Fall, Leo, 302.
Fanger, Erwin, 239.
Fanning, Cécil, 126.
Faßbänder, Peter, 191.
Faßbender, Zdenka, 305.
Fatio-Rusillon, Camille, 190.
Fauré, Gabriel, 167. 308.
Favre, Walter, 174. 239.
Fay, Maud, 124. 179. 305.
Fechner, Gustav, 118.
Fehling, Karl, 190.
Fehrs, Joh. Hinrich, 382.
Feinhals, Fritz, 123. 124. 319.
Fellinger, Maria, 46. 60. 64. 128.
Fellner, Alois, 234.
Fenten, Wilhelm, 376.
Fergusson, George, 183.
Fest, Max, 381.
Feuerlein, Ludwig, 318.
Feuermann, Siegmund, 186. 319.
Février, Henry, 167. 168. 305.
Fibère, Michael, 374.
Fidelmann, Sam, 308.
Fiedler, Max, 307. 312. 370. 380.
v. Fielitz, Alexander, 377.
Fiering, Rudolf, 370.
Fink, Mizzi, 302. 363.
Fischer, Albert, 128. 318.
Fischer, Edwin, 318. 375.
Fischer, Ernst, 177. 365.
Fischer, Richard, 184. 243. 247. 371.
Fischer, Walter, 311. 312.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 246. 316.
Fitelberg, Gregor, 355. 367.
Fladnitzer, Luise, 304. 366.
Fleck, Fritz, 252.
Fleischer, Arthur, 177.
Fleischer-Edel, Katharina, 123.
Flesch, Carl, 183. 188. 190. 191. 245. 247. 254. 255. 307. 315. 374. 377. 379.
Flith, Elsa, 246. 254. 315.
Flonzaley-Quartett 187. 244. 307.
v. Flotow, Friedrich, 177.
Flügel, Ernst, s. Totenschau XII. 4.
Foerstel, Gertrude, 372. 381.
Fokin, Michel, 367.
Forchhammer, Ejnar, 176. 242. 379.
Forsell, John, 240. 381.
Forti, Elena, 176. 249.
Foster, Muriel, 317.
Francell (Sänger) 241.
Franchetti, Alberto, 201.
Francillo-Kaufmann, Hedwig, 123. 302.
Franck, César, 128. 167. 187. 202. 252. 253. 308. 312. 313. 316. 320 (Bild). 378. 383.
Franck, Wolfgang, 235.
Frank, Ernst, 190. 203.
Frank, Hertha, 186.
Franken, Guida, 318.
v. Frankenstein, Clemens, 179.
Franz I., König v. Frankreich, 121.
Franz, Robert, 163.
Franz-Singakademie, Robert (Halle), 380.
Frauenchor, Plüddemannscher, 377.
Fredrich-Höttges, Vally, 183.
Freiburg, Otto, 167. 168.
Freimüthige, Der (Berlin), 219. 223. 224.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freimüthigen, Begleiterin des (Berlin), 218. 219.
Freund, Max, 182.
Freytag, Gustav, 63.
Frick, Emilie, 242.
v. Fricken, Ernestine, 117.
Fridrichowicz, Agnes, 308.
Fried, Oskar, 124. 243. 372.
Friedberg, Carl, 307. 315. 318. 371.
Friede, Aline, 383.
Friedlaender, Max, 234. 235. 256 (Bild).
Friedland, Martin, 185.
Friedman, Ignaz, 308. 382. 383.
Friedrich VIII., König von Dänemark, 381.
Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen, 192.
Friis, Emil, 45.
v. Frimmel, Theodor, 221.
Frischen, Josef, 380.
Fritz, Reinhold, 229.
Fritzsch, F. W., 51. 343.
Fröbe, Iwan, 246.
Froberger, Joh. Jakob, 138.
Fröhlich, Alfred, 238. 303.
Fröhlich, Familie, 234.
Frommann, Alwine, 384 (Bild).
Fuchs, Anton, 124. 305.
v. Fuchs, Guido, 244.
Fuchs, H., 254.
Fuchs, Richard, 375.
Fuchs, Robert, 247.
Führich, Carl, 237.
Fuller-Maitland, J. A., 58. 64. 67. 84. 128.
Fumagalli, A., 190.
Funk, Georg, 248.
Furtwängler, Wilhelm, 383.
Fußperg, Gustav, 179.
Gabrilowitsch, Ossip, 254. 317. 372. 383.
Gade, N. W., 45.
Gadski, Johanna, 187.
Gaertner, Walter, 178.
Gaillard, Jacques, 244.
Gall, Johann, s. Totenschau XII. 4.
Ganz, Rudolph, 300.
Garden, Katarina, 177.
de Garmo (Sänger) 380.
Gehe 265.
Gehwald, B., 124.
Geis, Josef, 123.
Geiße-Winkel, Nikolaus, 313. 376.
Gentner, Karl, 365.
Georgii, Walter, 184. 254. 316.
Gérard, Frederic, 186.
Gérardy, Jean, 183. 244. 245. 247. 307. 374.
Gerboth, Paul, 241.
Gerhardt, Elena, 181. 188. 229. 246. 313. 314. 316. 377.
Gerhäuser, Emil, 63. 179. 305.
Gericke, Wilhelm, 312.
Germani, Muza, 248.
Gernsheim, Friedrich, 43. 46. 247. 249. 306. 313. 315. 317.
Gesangverein, Deutscher (Brüssel), 313.
Gesangverein, Kotzoltscher, 372.
Gesangverein, Rühlscher, 379.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 124.
Gesellschaft der Musikfreunde (Hannover) 380.
Gesellschaft für ästhetische Kultur (Frankfurt a. M.) 379.
Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 313.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 189. 252. 315. 381.
Gesellschaft, Musikalische (Leipzig), 252. 316. 381.
Gesellschaft, Philharmonische (London), 115.
Geselschap, Marie, 254.
Geßner (Sänger) 313.
Gewandhaus - Kammermusik (Leipzig) 190.
Gewandhaus-Konzerte (Leipzig) 189. 190. 252. 315. 381.
Gewandhaus-Quartett 252. 384.
Ghinõk, M., 174.
Gille, Carl, 177. 380.
Gillmann, Max, 124. 305.
Gillmeister, Carl, 371.
Gilly, Dinh, 124. 242. 248. 254.
Giraud, Albert, 317.
Gjertsen, B., 305.
Gladitsch, Elly, 238.
Glasenapp, C. F., 132. 297. 359.
Gläser, John, 238.
Glaß, Louis, 45.
Glazounow, Alexander, 186. 253. 312. 314. 379.
v. Glenk, Hermann, 384.
Glière, Reinhold, 379.
Glinka, Michael, 178.
Globerger, August, 175. 187.
Glock, Joh. Philipp, 207 ff (Der Pfarrer von Wolfenweiler und sein Lebenswerk). 209. 211. 212. 213.
Gluck, Christoph Willibald, 124. 148. 175. 176. 181. 198. 199. 236. 256 (Bild). 260. 265. 266. 267. 314. 354. 365.
Gmür, Rudolf, 305.
Godenne, Suzanne, 311.
Godowsky, Leopold, 244. 377.
Goedecke 384.
Goethe, Joh. W., 63. 131. 134. 136. 141. 146. 169. 170. 191. 214. 256. 327. 358. 384.
Goetz, Hermann, 203. 316. 365.
v. Goetz, Mary Mora, 185.
Göhler, Georg, 184. 251. 304. 316. 381.
Goldmark, Karl, 59. 203. 319.
Goldoni, Carlo, 180.
Goldschmidt, Paul, 371. 377.
Goldschmied, Richard, 383.
Goll, Camillo, 245. 254.
Gollmer, Frieda, 365.
Göllner, August, 245. 312.
van Gool, Marcel, 375.
Gorn, Kurt, 189. 376.
Gossec, François Joseph, 120.
Gothia (Graz) 379.
Gotthelf, Felix, 249.
Gottlieb, Eugen, 174.
Götz, Karl, 315.
Gound, Robert, 316.
Gound-Lauterburg, Elisabeth, 316.
Gounod, Charles, 175. 201. 242. 247. 305.
Gozzi, Carlo, 297.
Grabert, Martin, 311.
Grädener, Carl G. P., 42.
Graener, Paul, 243. 244. 383.
Graeve, Anna, 373.
Grainger, Percy, 317. 381.
Graun, K. H., 235.
Gregor, Hans, 61. 180. 233.
Gregory, Elsa, 246.
Greis, Carl, 174.
Gresser, Emily, 246. 318.
Gretschaninow, A., 374. 379.
Gretscher, Philipp, 299.
Grétry, A. E. M., 198. 200.
Greve, Emma E., 383.
Grevenberg, Julius, 176. 177.
Grieg, Edvard, 110. 125. 132. 136. 143. 147. 148. 185. 246. 300. 311. 374. 379. 381. 382.
Grifft, Emil, 238.
Grillparzer, Franz, 224. 225. 269.
Grimm, Julius Otto, 32. 33. 35. 36. 43. 46. 48. 50.
Grimm-Mittelmann, Berta, 178.
Grisch, Hans, 382.
Gröbke, Adolf, 167. 168. 305.
Groeck-Welter, Martha, 308.
Grohe, Oscar, 140.
Grondona, Emma, 304.
Grósz, Ernst, 247. 308.
Groß, Josef, 240.
Großmann, Fr. Wilhelm, 149. 150. 152. 153.
Gruder-Guntram, Hugo, 303.
Grumbacher-Vokalquartett 185.
Grümmer, Wilhelm, 305.
Grun, James, 240.
Grünberg, L. T., 125. 126.
Grund, F. W., 52.
Grundmann, A., 362.
Grünfeld, Heinrich, 313. 371.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gruselli, Fritz, 177.
Grüters, Hugo, 376.
Grützmacher, Friedrich, 183. 189. 313. 374.
Gryphius, Andreas, 236.
de Guaita, Carlo, 182. s. Totenschau XII. 2.
Guarnieri (Kapellmeister) 180.
Guidé (Theaterdirektor) 302.
Guilbert, Yvette, 369.
Guilmant, Alexandre, 377.
Günther, Marie Lydia, 316. 318. 374. 378.
Günther-Braun, Walter, 124. 240.
Günzburg, Mark, 191. 307. 316.
Gura, Eugen, 355.
Gura, Hermann, 126. 381.
Gura-Hummel, Annie, 381.
Gürtler, Hermann, 375.
Gürzenich-Konzerte 251. 315. 380.
Gürzenich-Orchester 252.
Gürzenich-Quartett 315.
Guszalewicz, Alice, 178.
Guttmann, Wilhelm, 182. 372.
de Haan-Manifarges, Pauline, 317.
Haas, Joseph, 44. 245. 362. 383.
Habeneck, F. A., 132.
Häckel, Friedrich, 376.
Hadwiger, Alois, 174.
v. Hadzsics, L., 248.
Hagel, Richard, 364.
Hagen, Adolf, 313.
Hagen, Otfried, 174.
Hahn, Marie, 370.
Hahn (Cincinnati) 187.
Hait, David, 182.
v. Haken, Max, 314.
Halbach, Lucie, 246.
Halfeld, Friederike, 371.
Halévy, Fromental, 201.
Hall, Marie, 317.
Hallensleben, Erna, 174.
Haller, Gerda, 189. 318. 383.
Haller, Martha, 185.
Halvorsen, Johan, 182.
Hamaeckers, Bernardine, s. Totenschau XII. 4.
Hamm, Adolf, 369.
Händel, Georg Fr., 26. 49. 51. 54. 106. 182. 185. 191. 198. 243. 247. 248. 252. 309. 311. 314. 318. 334. 369. 373. 378. 381.
Hanfstaengl, Erich, 238.
Hanger, Ida, 305.
Hanns, Konrad, 380.
Hansen-Schultheß, Claire, 366.
Hanslick, Eduard, 48. 134. 359.
Harkort, Elsbeth, 374.
Harmonie (Heidelberg) 315.
Harmonie (Magdeburg) 253.
Harmonie (Zürich) 191.
Harrison, Beatrice, 381.
Harrison, May, 381.
Hartmann, Georg, 302. 364.
Hartzer 124.
Harzen-Müller, Nikolaus, 370.
v. Hase, Oscar, 160.
Haslinger, Tobias, 220. 221. 225. 256 (Bild).
Hasse, Joh. Adolf, 360.
Hatzfeld, Gräfin, 152.
Hauptmann, Gerhart, 345ff (G. H.s „Lohengrin"-Erzählung).
Hauptmann, Moritz, 189.
v. Hausegger, Siegmund, 127. 204. 244. 251. 307. 378. 380. 381. 383.
Havemann, Gustav, 245. 255.
Haydn, Joseph, 26. 49. 68. 71. 81. 127. 137. 154. 155. 156. 157. 188. 190. 191. 199. 225. 236. 243. 244. 245. 252. 253. 271ff (Der Humor im letzten Satz von H.s Oxford-Symphonie). 311. 313. 314. 315 317. 320 (Bild). 323. 369. 370. 372. 373. 374. 379. 383.
Haym, Hans, 314.
Haym, Rudolf, 259.
Hebbel, Friedrich, 39.306.
Hecht 46.
Heckel, Karl, 296.
Hedler, Richard, 238.
Heermann, Emil, 187.
Heermann, Hugo, 379.
Hegar, Friedrich, 125. 189. 190. 314. 384.
Hegner, Anna, 315.
Hegner, Paula, 314.
Hegyesi, Lotte, 312.
Hehemann, Erica, 314. 378.
Heierling, Georg, 315.
Heifetz, Jascha, 184. 243. 314. 380.
Heilbrun, Paul, 375.
Heim, Emilie, 384 (Bild).
Heims, Else, 229.
Heimsoeth 46. 59.
Hein, Paul, 180. 181.
Heine, Heinrich, 173. 357.
Heineken, May, 377.
Heinrich XXIV., Fürst v. Reuß, 43.
Heinrich, Prinz v. Preußen, 154.
Heinrich, Julia, 238.
Heitmann, Fritz, 316.
Hekking, Gerard, 369.
Helgers, Otto, 303.
Hell, Roland, 125.
Hell-Achilles, Frieda, 125.
Helling, Ilse, 382.
Henrici, K. E., 357.
Henry, Marc, 246.
Henschel, Geor , 70.
Hensel, Heinrich, 123.
Hentschel-Schesmer, Grete, 248. 383.
Herder, Joh. Gottfried, 260. 261. 262.
Herlossohn, Karl, 269.
Herman, Charles, 185.
Hermann, Agnes, 242.
Hermann, Hans, 307.
Hermann, Mathias, 138.
Hermann, Paul, 249. 377.
Hermann, Robert, s. Totenschau XII. 4.
Hérold, L. J. F., 297.
Herold, Wilhelm, 188. 303. 366.
Herpen, Charlotte, 310.
Herz, Henri, 134.
v. Herzogenberg, Elisabet, 46. 47. 48. 51. 56. 59.
v. Herzogenberg, Heinrich, 42. 46. 47. 53. 56. 59.
Hesse, Max, 343.
Hesse, Richard, 253.
Heß, Ludwig, 187.
Heß, Willy, 307. 370.
Heß-Quartett 244. 374.
Heuberger, Richard, 234.
Heubner, Konrad, 43.
Heumann, Maria, 310.
Heuser, E., 43.
Heuß, Alfred, 320.
Hevesi, Alexander, 175.
Hewald, Franz, 237.
Heyde, E., 382.
Heyter, Ännchen, 238.
Hildebrand, Adolf, 64.
Hildebrand, Camillo, 124. 126. 311. 373. 375.
Hildebrand 48.
Hiller, Ferdinand, 43. 49.
Hiller, Joh. Adam, 189. 235. 236. 249.
Himmelstoß 58.
Hinze-Reinnold, Bruno, 246. 252. 384.
Hirsch, Karl, 233. 383.
Hirschfeld, Robert, 203. 311.
Hirt, Fritz, 253. 266. 314. 315.
Hirzel-Langenhan, Anna, 383.
Hitzelberger, A., 254.
Hitzelberger, K., 383.
Hitzig, Jul. Ed., 264. 265.
Hobbes, Thomas, 151.
Hobbing, Martin, 313.
Hochheim, Paul, 238.
Hock-Quartett 379.
Hoehn, Alfred, 380. 383.
Hofbauer, Rudolf, 367.
Hoffmann, Else, 189.
Hoffmann, E. T. A., 120. 135. 202. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 270. 307. 314. 382.
Hoffmann, Heinrich Anton, 157.
Hoffmann, Hermine, 238.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hoffmann, L., 314. 377.
Hoffmann, Otto, 210.
Hoffmann, Philipp Carl, 153. 157. 158.
Hoffmann-Onegin, Lilly, 179. 229.
Hofkapelle (Altenburg) 381.
Hofkapelle (Braunschweig) 376.
Hofkapelle (Darmstadt) 187.
Hofkapelle (Dessau) 253.
Hofkapelle (Meiningen) 253. 379.
Hofkapelle (München) 383.
Hofkapelle (Sondershausen) 128.
Hofkapelle (Stuttgart) 318.
Hofkapelle (Weimar) 252.
Hofmann, Alois, 303.
Hofmann, Heinrich, 203.
v. Hofmannsthal, Hugo, 226. 227. 228. 229. 364.
Hofmeister, Friedrich, 218.
Hofmiller, Sebastian, 305.
Hofmüller, Max, 242.
Hofmusik, Großherzogliche (Darmstadt), 187.
Hofoperntheater, k. k. (Wien), 367.
Hoppen, Rudolf, 315.
Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 190. 247. 306. 311.
Holbrooke, Joseph, 317.
Hölderlin, Friedrich, 173.
Hollman, Joseph, 191.
v. Holten, Karl, 42.
Hölterhoff, Leila S., 185. 254.
Holtschneider, Carl, 313.
Hölty, Hermann, 174.
Holy, Karl, 167. 168.
Holz, Carl, 223.
Holzbauer, Ignaz, 260.
Hönel, Elisabeth, 248.
Hönig 319.
van Hoogstraten, Willy, 247. 255. 314.
Hopf, Fritz, 182.
Hoppe, Magda, 247.
Hörder, Käte, 243. 384.
van Horst, Erik, 177. 365.
Hösl, Marie, 179.
v. Hößlin, Franz, 254.
Howard, Kathleen, 126.
Huber, Hans, 43. 44. 361. 380. 381.
Huberman, Bronislaw, 183. 383.
Huch, Ricarda, 259.
Hughes, Edwin, 254.
Hummel, Ferdinand, 203.
Hummel, Joh. Nep., 156.
Hummer, Reinhold, s. Totenschau XII. 3.
Humperdinck, Engelbert, 175. 190. 239. 303. 305. 366.
Hunold, Erich, 238.
Hünten, Franz, 134.
Huré 191.
Hüsgen- v. Szekrényessy, Nusi, 238.
Hußla, Udo, 306. 383.
Hutcheson, Ernest, 126. 183.
Hutt, Robert, 365.
Hüttner, Georg, 313.
Ibsen, Henrik, 145. 237. 240. 318.
Iffland, A. W., 214.
Iliffe, Frederick, 292.
Imandt, Robert, 245.
d'Indy, Vincent, 168. 202. 255.
Ingenhoven, Jan, 254.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 305.
Irrgang, Bernhard, 126. 182. 243. 311. 370.
Isnenghi, Theodor, 256.
Istel, Edgar, 259.
Jacobs, Anna, 175.
Jadlowker, Hermann, 229. 301. 302.
Jahn, Otto, 157. 221. 236.
Jakobi-Heußler (Schauspielerin) 128.
Jannequin 138.
Janssen, Julius, 313.
Jaques-Dalcroze, Emile, 114. 115. 116. 117. 176. 295. 364. 369. 379.
Järnefelt, Maikki, 381.
Jellenta, Cäsar, 242.
Jellouschegg, Adolf, 174.
Jenner, Gustav, 43. 128.
Jensen, Adolf, 42. 190. 314.
Jensen, Gustav, 43.
Jeritza, Mizzi, 229. 242.
Jicha, Susy, 241.
Joachim Joseph, 32. 33. 34. 35. 36. 37 46. 47. 48. 49. 50. 52. 53. 54. 59. 72. 117. 140. 245. 309. 370.
Johnson, Winden, 375.
Jolles, Grete, 126.
Jommelli, Nicolo, 63. 198. 310.
Jonas-Stockhausen, Ella, 311. 375.
Jordan, Wilhelm, 233.
Journal für Literatur, Kunst und Luxus 218.
Juel, Fredy, 374.
Junker-Burchardt, Marga, 177. 229.
Juon, Paul, 45. 171. 182. 187. 244. 245. 252. 253. 318. 375. 382.
Juyn, Cato, 375.
v. Kaan, Heinrich, 202.
Kachler, Willibald, 167. 168.
Kaempfert, Anna, 243.
Kaempfert, Max, 188. 379.
Kaesser, Lulu, 364.
Kahn, Robert, 43. 308. 309. 374.
Kaiser, Alfred, 176. 177. 178. 240. 242. 365.
Kaiser, Georg, 261. 268. 297.
Kaiser, Tilde, 177.
Kalbeck, Max, 7. 32. 33. 34. 36. 57. 58. 70. 78. 79. 80. 82. 83. 84. 128. 236.
Kalischer, Alfr. Chr., 221. 223.
Kalkbrenner, Christian, 154.
Kalkbrenner, Friedrich, 134. 153. 154. 155. 156. 157. 256 (Bild).
Kallensee, Olga, 175. 187.
Kalter (Sängerin) 180.
Kalweit (Sänger) 313.
Kamieński, Lucian, 360.
Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 309.
Kammermusikvereinigung, Loevensohnsche, 247 308. 371.
Kammermusikvereinigung, Neue (München), 254. 383.
Kämpf, Karl, 247. 248. 309. 372.
Kander, Hugo, 126.
Kanne 225.
Kant, Immanuel, 134.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 243. 306. 370.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 187. 249. 313 377.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 380.
Kapelle, Kgl. (Kassel), 315.
Kapp, Julius, 358. 359. 384.
Karg-Elert, Sigfrid, 189. 309. 371. 382.
Karl Eugen, Herzog v. Württemberg, 63.
Karsavina, Thamar, 367.
Kase, Alfred, 240. 304. 377. 381.
v. Kaskel, Karl, 254. 383.
Kastner, Alfred, 253.
Kauffmann, Fritz, 364.
Kaun, Hugo, 121. 125. 247. 248. 311. 313. 315. 361. 370. 373. 384.
Keiser, Reinhard, 198.
Keitel, Friedrich Wilhelm, 318. 374.
Keller, F., 315.
Keller, Hermann, 384.
Keller, Otto, 287.
Keller, Peter, 311.
van Kempen, Jacques, 183.
Kennedy, Daisy, 253.
Kerr, Alfred, 348.
Kern, G., 181.
Kern, Josef, 225.
Kerntler, Jenö, 248.
Keßler, Franziska, 305.
Kestenberg, Leo, 183. 307. 371.
Kestenberg-Trio 183. 307.
Keurvels, Edward, 305.
Khuen, Johann, 235.
Kiefer, Heinrich, 254.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kiel, Friedrich, 42. 43. 44. 313.
Kienzl, Wilhelm, 238. 239. 302. 305. 365.
Kilian, Theodor, 254.
Kind, Friedrich, 265.
Kindler, Hans, 184. 245. 376.
Kirchberg, Gustav, 185.
Kirchberg, Margarete, 185.
Kirchhoff, Walther, 248. 303. 363. 380.
Kirchhoff-Gardini, Berta, 248.
Kirchner, Alexander, 302.
Kirchner, Theodor, 42. 45.
Kirschbaum, Richard, 380.
Kiß, Johanna, 189.
Kiurina, Berta, 180.
Klafsky, Katharina, 174.
Klatte, Wilhelm, 140. 234.
Kleiber, Erich, 175.
v. Klein, Carl August Frhr., 221. 222. 223.
Klein, Johanna, 320.
Klein, Julius, 124.
Klein, Martin, 240.
Klein, Max, 366.
v. Kleist, Heinrich, 265.
Klemm, C. A., 343.
Klemperer, Otto, 239.
Klems 32.
v. Klenau, Paul August, 249.
Klengel, Julius, 252. 382.
Klengel-Trio 382.
Klicka, V., 373.
Klinckerfuß, Johanna, 318.
Klinckerfuß, Margarete, 318.
Klingemann, Karl, 266.
Klinger, Max, 8. 64. 145.
Klinghammer, Erich, 304. 366.
Klingler-Quartett 245. 308. 379. 380.
Klose, Amélie, 312. 316.
Klose, Friedrich, 182. 312. 316. 369.
Kloß, Erich, 297.
Klum, Hermann, 254. 318.
Knauer, Georg, 254.
Kneisel-Quartett 187.
Knote, Heinrich, 123. 124.
Knüpfer, Paul, 247. 301. 314.
Koch, Alexander, 192.
Koch, Friedrich E., 383.
Koch, Max, 297.
Koch (Sänger) 238.
Koch, Schwestern, 254.
Kochanski, J., 190.
Kochanski, Paul, 316.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 184. 249.
v. Koczalski, Raoul, 183. 187. 311. 312. 315. 377.
Koenen, Tilly, 243. 316. 372. 383.
Koennecke, Richard, 126.
Koeßler, Hans, 45.
Kohmann, Anton, 185.
Kolischer, Wilhelm, 376.
Könecke, R., 124.
Konewsky, Eugenie, 370.
Konewsky-Quartett 370.
König, Wilhelm, 374.
König-Wahlen, Gertraudt, 374.
Konzerte, Philharmonische (Berlin), 181. 243. 307. 370.
Konzerte, Philharmonische (Bremen), 313.
Konzerte, Philharmonische (Brüssel), 313.
Konzerte, Philharmonische (Dresden), 249. 377.
Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 251. 380.
Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 252. 381.
Konzertgesellschaft, Elberfelder, 314.
Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 317.
Konzertverein (München) 127. 254. 317.
Konzertverein, Dänischer (Kopenhagen), 381.
Konzertverein, Städtischer (Luzern), 190.
Kopfermann, Albert, 341. 344.
Koppel-Ellfeld, Franz, 192.
Korbay, F. A., 361.
Körner, Theodor, 216.
Korngold, Erich Wolfgang, 250. 253.
Korst, Robert, 246.
Korth, Maria, 126.
Kortschak, Hugo, 182. 188. 244. 375. 383.
Kosmaly, Karl, 132.
Kossel 77. 78.
Kothe, Robert, 373.
v. Kotzebue, August, 218. 261.
Kounitzky, Franz, 256.
Krähmer, Christian, 365.
Krasselt, Rudolf, 363. 364.
Kraus, Ernst, 124.
v. Kraus, Felix, 188. 190. 317.
Kraus, Josephine, 372.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 190. 252.
Krause, Christian Gottfried, 235.
Krausescher Frauenchor, Clara, 247.
Kraze, Eni, 168.
Krebs, Carl, 356.
Kreiner, Edward, 167. 370.
Kreisler, Fritz, 244. 249. 313. 318.
Kreißle von Hellborn 234.
Kreitz, Hedwig, 382.
Kretzschmar, Hermann, 20. 21. 38. 134. 173. 235. 236.
Kreutzer, Conradin, 233. 264.
Kreutzer, Leonid, 182. 246. 247. 252. 317. 370. 372.
Kreutzer, Rodolphe, 120.
Krieger, Adam, 235.
Kriener, Max, 180.
Krienitz, Willy, 297.
Kristmann (Sängerin) 190.
Kroeber-Asche, Lili, 384.
Kroemer, Hugo, 379.
Kronacher, Else, 301. 364.
Kronen, Franz, 177.
Kroyt, Boris, 247.
Krug-Waldsee, Josef, 253.
Kruse, Georg Richard, 114. 127. 315.
Kruse, Wilhelm, 168.
Kruse-Tiburtius, Ella, 383.
Kube, Richard, 185.
Kubelik, Jan, 187. 383.
Kufferath (Theaterdirektor) 302.
Kuhe, Wilhelm, s. Totenschau XII. 3.
Kühling (Violoncellist) 315.
Kuhn, August, 219.
Kuhn, Paul, 124. 318.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 318.
Kuhnau, Johann, 138. 139. 192.
Küller, Margarete, 311.
Kun, Cornelius, 174. 302.
Kunwald, Ernst, 124. 186. 247.
Kunze, Albert, 178. 366.
Kursaal-Orchester (Luzern) 190.
Kursch, Richard, 309. 373.
Kurhaus-Konzerte (Wiesbaden) 320.
Kurz, Selma, 180.
Kuske, Klara, 371.
Kussewitzki, Sergei, 190.
Küßner 214.
Kutschka, C., 182.
Kutzschbach, Hermann, 175. 176. 249.
Kwast-Hodapp, Frida, 314.
van Laar, Louis, 182. 183. 307. 374.
Laber, Heinrich, 312. 316.
Lachowska (Sängerin) 242.
Lacombe, Louis, 382.
Lähnemann, Otto, 174. 364.
v. Lalewicz, Georg, 379.
Lalo, Edouard, 249.
Lambinon, Nicolas, 185.
Lambrino, Telemaque, 255. 318. 379. 382. 384.
Lamond, Frederic, 252. 254. 315. 318. 376. 379. 383.
Lamoureux, Charles, 255.
Lampe, Walther, 44. 373. 383.
Lamprecht, Pfaffe, 297.
Landauer, Gustav, 178.
Landmann, Arno, 314. 315.
Landowska, Wanda, 249. 252. 308. 309. 318. 369. 379.
Lang, Carl, 305.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lang, Julius, 210.
Langaard, Borghild, 315.
Lange, Gertrud, 371. 382.
Lange, Hans, 176. 238. 376.
de Lange, Samuel, 115.
Lange-Müller, P. E., 45.
Langendorff, Frida, 183.
Laplace 134.
Lassen, Eduard, 50.
Laube, Heinrich, 319.
Lauenstein, Carl Ludwig, 254. 306. 372. 380.
Lauer-Kottlar, Beatrice, 178.
Lauge, Robert, 313.
Launhardt-Arnoldi, Else, 186. 376.
Lauprecht van Lammen, Mientje, 250. 314.
de la Laurencie, Lionel, 120.
Lauriachkus, Max, 248.
de Lausney, G., 188.
Laussot, Jessie, 358. 384 (Bild).
Lebert, S., 188. 189.
Lechner, R., 64.
v. Ledebur, Karl, Frhr., 167.
Lederer, Felix, 240.
Lederer-Prina, Felix, 184. 185. 370.
Lee, Cordelia, 183.
Lee, Elisabeth, 184.
van Leeuwen, Ary, 372. 383.
Le Fort, Jehan, 120.
Leffler, Robert, 238. 303.
Leffler-Burckard, Martha, 379.
Lehár, Franz, 177.
Lehmann, Lilli, 383.
Lehmann-Osten, Paul, 188.
Lehr (Oberbürgermeister) 303.
Lehrergesangverein (Berlin) 181. 310.
Lehrergesangverein (Braunschweig) 377.
Lehrergesangverein (Bremen) 312. 313.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 125.
Lehrergesangverein (Dortmund) 313.
Lehrergesangverein(Leipzig) 189. 255. 316.
Lehrergesangverein (Magdeburg) 253.
Lehrergesangverein (München) 317.
Lehrergesangverein (Nürnberg) 383.
Leibniz, G. W., 22. 134.
Leichtentritt, Hugo, 182.
Leimer, K., 380.
Leisner, Emmi, 181. 301. 307. 369.
Leisner, Johanna, 238.
Leken, Guillaume, 191. 255.
Leman, Hugo, 301.
Lendt, Valerie, 238.
Lenné, Alice, 188.
Leo, Leonardo, 306.
Leonardo da Vinci 242.
Leoncavallo, Ruggiero, 201.
Leopold II., Kaiser, 157.
Lert, Ernst, 178. 240.
Lert, Richard, 175.
Leßmann, Eva, 184.
Levi, Hermann, 46. 47. 54. 77. 81.
Lewin, G., 384.
Lewy, Heinrich, 151.
Leydhecker, Agnes, 182. 252. 315.
Lhévinne, Joseph, 370.
Lhotsky-Quartett 307.
Liapounow, Serge, 312. 376.
Lichnowsky, Graf, 162.
Lichtenstein, Eduard, 123. 242.
Lieban, Julius, 364.
Liebert, Elsa, 364.
Liebreich, Dr., 303.
Liederkranz, Berliner, 185.
Liedertafel (Luzern) 190.
Liedertafel (Weimar) 384.
van Lier, Jaques, 311.
Lietzmann, Curt, 128.
Ligniez, Dr., 314.
v. Liliencron, Detlev, 299.
Lindberg, Helge, 318.
Lindemann, Fritz, 125. 249. 311. 374. 375.
Lindsay, William, 376.
Lingenfelder-Stoer, Ada, 383.
Lingg, Hermann, 14.
Linkenbach-Hildebran Henny, 373.
Lippe, Johanna, 123.
Lipsius, Marie, 77. 81.
Lissant (Sänger) 178.
Lißmann, Eva Katharina, 190. 247. 314.
Liszt, Franz, 11. 24. 25. 30. 44. 45. 48. 50. 54. 71. 72. 109. 114. 117. 126. 127. 128 (L.-Fest in Sondershausen). 135. 136. 138. 139. 141. 142. 143. 144. 145. 148. 183. 185. 187. 190. 191. 203. 233. 244. 255. 304. 309. 310. 311. 312. 314. 315. 316. 319. 341. 359. 361. 362. 370. 373. 376. 378. 381. 383. 384.
Liszt-Gesellschaft, Franz (Berlin), 128.
Litolff, Henry, 301.
Littmann, Max, 63. 192.
Litvinne, Félia, 191. 255. 379.
Litzmann, Berthold, 46.
Lobkowitz, Fürst, 154.
Lobstein-Wirz, Luise, 314.
Lodovico Moro 242.
Loevensohn, Marix, 182. 183. 307.
Loevensohn-Konzerte 373.
Loevensohnsche Kammermusikvereinigung 308. 371.
Loewe, Carl, 124. 148. 315.
Loewe, Margarete, 309.
Loewenfeld, Hans, 123. 239.
Logier, J. B., 156.
Loh-Konzerte 127.
Lohse, Otto, 178. 240. 303. 366.
Löltgen, Adolf, 238.
Longman, Clementi & Co. 159.
Loock-Schettler, Clara, 311.
Lordmann, Peter, 302. 363.
Lorentz-Höllischer, Marie, 178.
Lorleberg-Schnell, Hannah, 371.
Lortzing, Albert, 202. 264. 269. 305. 329.
Löschke, Leopold, 174.
Losen, Maria The, 306.
Lothar, Rudolf, 302. 368.
Löwe, Ferdinand, 127. 255. 317. 382.
Lübeck, Vincenz, 311.
Lubomirski, Fürst, 154.
Ludwig, Max, 316.
Lully, J. B., 11. 120.
Lütge (Sängerin) 178.
Luther-Chor, Martin, 377.
Lütschg, Waldemar, 243. 246. 250.
de Lys, Edith, 240.
Mac Dowell, Edward, 383.
Mach, Regina, 118. 380.
Mackenzie, Alexander, 202.
Madrigalvereinigung, Barthsche, 181.
Maeltzer, Elsa, 188.
Maeterlinck, Maurice, 168.
Magidson, M., 318.
Magistretti, Luigi, 254. 309.
Magnard, Albéric, 168.
Magrath, Guy, 318. 375.
Mahlendorff, Dina, 242.
Mahler, Gustav, 116. 124. 127. 135. 136. 143. 146. 148. 181. 184. 187. 204. 243. 246. 250. 251. 252. 254. 256 (Bild). 269. 293. 319. 320. 325. 362. 368. 369. 376. 379. 380.
Mai-Festival (Cincinnati) 187.
Maier, Mathilde, 358. 359. 360. 384 (Bild).
Maier, Paul, 301.
v. Maixdorff, Carl, 179.
Major, Julius, 45.
Malafosse (Sängerin) 191.
Maliniak, Jakob, 184.
Malkin, Joseph, 244.
Mampel, Friedrich, 212.
Mandl, Richard, 243.
Manet, Edouard, 140.
Männerchor (Leipzig) 382.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Männerchor (Luzern) 190.
Männergesangverein (Erfurt) 384.
Männergesangverein (Straßburg i. E.) 255.
Männergesangverein, Neuer Leipziger, 316.
v. Manoff, August, 242.
v. Manovarda, Josef, 365.
Manskopf, F. N., 359.
Manson, Frau, 358.
Mantler, Ludwig, 180.
Manz, Berta, 245. 254. 318.
Marcel, Lucille, 123. 181. 239.
Marienhagen, O., 309.
Marion, Georg, 366.
Markees, Carl, 309.
v. Marmont, Thea, 310.
Marpurg, F. W., 83.
Marschner, Heinrich, 114. 202. 233. 265. 268. 269.
Marsop, Paul, 117.
Marteau, Henri, 167. 168. 182. 247. 299. 313. 370. 378. 380.
Martick, Elfriede, 238.
Martin, E., 128.
Martin, Karl, 112.
Martin, Karlheinz, 176. 239.
Martin, Paul, 168.
Martini, Padre, 314. 378.
Martucci, Giuseppe, 45.
Marx, Ad. Bernhard, 82. 83. 219. 220.
Marx, Joseph, 248. 375. 383.
Marx, Mizzi, 304. 366.
Marxsen, Eduard, 36. 77 ff (War M. der rechte Lehrer für Brahms?). 128 (Bild).
Mascagni, Pietro, 179. 201.
Massenet, Jules, 168 191. 202. 231. 241. 252. 255. 302.
Masson, Paul-Marie, 120.
Maszkowski, Raphael, 377.
Matinée Musicale (Cincinnati) 187.
Matthaes, Gertrud, 249.
Matthēi, Walter, 383.
Matthēi-Emge, Else, 383.
Matzenauer, Margarete, 123. 179.
Maurach, Johannes, 304.
Maurer, Heinrich, 371.
Maurer, Julius, 236.
Mauro, Seraphine, 358. 359.
Max Franz, Kurfürst v. Köln, 150. 151. 153.
May, Florence, 58. 64.
May, Stefanie, 304.
Mayer, Carl, 370. 383.
Mayerhoff, Franz, 125.
Mayer-Mahr, Moritz, 313. 371.
Mayr, Simon, 216.
Mayseder, Joseph, 216.
Meader, Georg, 229. 380.
Medtner, Nicolaus, 45. 376.
ter Meer, Merter, 177.
Meery, Hans, 63.
Mehlich, Ernst, 371.
Méhul, E. N., 200. 217. 222.
Meier, Hans, 248.
Meier-Harmssen, Emmi, 380.
Meinck, E., 296.
Meißner, Arthur, 168.
Meißner, Lorle, 373.
Melzer, Josef, 249. 377.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 38. 43. 45. 80. 83. 127. 136. 148. 183. 189. 204. 243. 249. 251. 256. 264. 266. 269. 309. 313. 315. 318. 362. 379. 383.
Mengelberg, Willem, 124. 188. 250. 316. 317. 368.
Mensing, Max, 248.
Menter, Sofie, 379. 381.
Menzinsky, Modest, 178.
Mergelkamp, Johann, 179.
Merkel, Willy, 313.
de Mérode, Cléo, 241.
Merrem, Grete, 252.
Messchaert, Johannes, 164. 165. 181. 251. 369. 374. 377.
Meßmer, Hermann, 364.
Metzdorff, Richard, 380.
Metzger, Ottilie, 123. 181. 239. 368.
Mey, Kurt, 297. s. Totenschau XII. 2.
Meyer, Carl, 381.
Meyer, Friederike, 358. 359. 384 (Bild).
Meyer, Heinrich, 377.
Meyerbeer, Giacomo, 114. 124. 178. 188. 202. 248. 261. 264. 336. 355. 357. 358. 364.
Meyer-Dustmann, Luise, 359.
Meyer-Norden, Margarete, 309.
Meyer-Radon, Walter, 186. 375. 376.
Meyrowitz, Lisa, 185.
Meyrowitz, Selmar, 254. 319.
Mickiewicz, Adam, 132.
Middelschulte, Wilhelm, 126. 313.
Miersch, Johannes, 187.
Mießner, Hans, 247.
Mikorey, Franz, 126. 253. 309.
v. Miller, Viktor, 64.
Miller, William, 242. 320.
Mitlacher, Ernst B., 185.
Mitnitzky, Issay, 383.
Mitterwurzer, Friedrich, 319.
Mittler, Franz, 308.
Möckel, Paul Otto, 183. 252. 254. 255. 315. 374.
v. Moellendorff, Willy, 104. 108.
Moguilewski, Alexander, 190.
Mohwinkel, Hans, 167. 168.
v. Mojsisovics, Roderich, 379. 382.
Molière 226. 227. 229. 364.
v. Monakow, Else, 381.
Monnaie-Theater (Brüssel) 302.
Monsigny, P. A., 199. 200.
Monteux, Pierre, 365. 367.
Monteverdi, Claudio, 126.
Moravetz, Marie, 176. 177.
Morena, Berta, 317.
Morin, Françoise, 373.
Moritz, Flora, 310.
Morley, Frederick, 125.
Morning Chronicle (London) 159.
Mors, Richard, 383.
Morsztyn, Helene, 252.
v. Mortinger, Emmy, 365.
Moscheles, Ignaz, 156. 217.
v. Mosel, Ignaz, 222. 223.
Mosengeil (Konsistorialrat) 214.
Moser, Hans Joachim, 245.
Möskes, Carl, 191.
de la Motte-Fouqué, Friedrich Baron, 265. 266. 267.
Mottl, Felix, 124. 181. 201. 269. 297.
Mozart, Leopold, 293.
Mozart, W. A., 26. 49. 50. 51. 53. 63. 68. 69. 71. 81. 82. 83. 123 (M.-Festspiele in München). 125. 127. 140. 157. 158. 181. 182. 184. 186. 188. 191. 199 205. 225. 236. 243. 244. 245. 249. 253. 260. 265. 266. 267. 304. 308. 309. 311. 313. 314. 315. 317. 318. 332 ff (Über das Bezeichnen M.scher Opernpartituren). 339. 351. 369. 370. 372. 377. 379. 383.
Mozart-Club (Cincinnati) 187.
Mozartgemeinde, Berliner, 243.
Mozartgemeinde, Münchener, 318.
Mozartverein (Dresden) 314.
Muck, Carl, 301. 302. 312.
Muehl-Reitsch, Marie, 185.
Muffat, Georg, 51.
Mugellini, Bruno, 292.
Müllenhoff, Karl, 296.
Müller, Augusta, 238.
Müller, Carl, 253.
Müller, Wilhelm, 296.
Müller-Reichel, Therese, 178.
Münnich, Richard, 182. 309.
Munthe-Kaas, Elisabeth, 311. 318. 381.
v. Muschinsky, Ceslaus, 304.
Museumsgesellschaft (Frankfurt a. M.) 188. 250. 378.
Musik- und Theaterzeitung, Rheinische, 195.
Musikakademie (Hannover) 380.
Musikakademie (Zürich) 191.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikalische Zeitung, Allgemeine, 218. 219. 225.
Musikverein, Allg. Deutscher, 61. 114. 117.
Musikverein (Dortmund) 313.
Musikverein (Düsseldorf) 314.
Musikverein (Essen) 378.
Musikverein (Kopenhagen) 381.
Musikverein (Valparaiso) 191.
Musikverein, Steiermärkischer, 379.
Mussorgsky, Modest, 232.
Mylius 372.
Mysz-Gmeiner, Lula, 250. 254. 310. 316. 318. 369. 383.
Nadel, Arno, 318.
Nägeli, Hans Georg, 134. 162.
Napoleon I. 137. 178.
Naprawnik, Eduard, 202.
Nardow 174.
Nast, Minnie, 371.
Nationaltheater, Tschechisches (Prag), 242.
Naumann, Otto, 316.
Naumow, Nicolaus, 379.
Nawratil, Karl, 43.
Nedbal, Oskar, 319.
Neefe, Chr. Gottlob, 149ff. 235.
Neißer, Albert, 377.
Neitzel, Otto, 343.
Neovi (Sängerin) 381.
Neschdanowa, A., 178.
Neubauer, Hans, 179.
Neue Zeitschrift für Musik 155
Neugebauer, Helmuth, 174.
Neuger, Mela, 190.
Neukomm, Sigismund, 373.
Neumann, Alexander, 127. 249. 311. 373. 374.
Neumier, Franz, 253.
New Symphony Orchestra (London) 317.
Ney-van Hoogstraten, Elly, 247. 255. 314. 320.
Nicolai, Gustav, 356.
Nicolai, Otto, 114. 127. 203. 329. 356.
Niecks, Frederick, 378.
Niemann, Rudolph, 42.
Niemann, Walter, 42. 382.
Nietan, Hanns, 304.
Nietzsche, Friedrich, 51. 114. 297.
Niggli, A., 234.
Nigond, Gabriel, 306.
Nigrini, Valesca, 178.
Nijinski, Waclaw, 367.
Nikel, Otto, 190.
Nikisch, Arthur, 181. 187. 188. 190. 243. 251. 252. 307. 315. 381.
Nissen, Karl, 381.
Noack, Gertrud, 311.
Noordewier-Reddingius, Alida, 317. 368. 369. 382.
Noren, Heinrich G., 117. 182. 183. 375. 380. 383.
Norman, Ludwig, 45.
Nottebohm, Gustav. 225.
Nougouès, Jean, 178. 241 („Die Tänzerin von Pompeji." Uraufführung in Paris).
Novaes, G., 253.
Novak, Viteszlav, 45.
Novalis 259. 264.
Noverre, J. G., 304.
Oberhoffer (Dirigent) 187.
O'Brien (Komponist) 378.
Obrońska, Helene, 371.
Ochs, Siegfried, 181. 369.
Odenwald, Elisabeth, 380.
Odescalchi, Fürstin, 162.
Offenbach, Jacques, 175. 202.
aus der Ohe, Adele, 376.
Ohlhoff, Elisabeth, 185. 189. 243.
Ohnesorg, Carl, 177. 188.
Olbrich, Luise, 366.
Oldenburg, Marta, 374.
Ollivier, Blandine, 358.
Olsen, Willy, 249.
van Oort, Hendrik C., 318.
Oper, Kgl. Ungarische, 174.
Oper, Vlämische (Antwerpen), 301.
Opernhaus, Deutsches (Charlottenburg) 302. 363. 384 (Bilder).
Opernhaus, Kgl. (Berlin), 363.
Opernhaus, Kaiserl. (Moskau), 178.
Opfer, Fanny, 373.
Oppenheim, Irma, 246.
Oppermann, Martha, 309.
Oratorienchor, Neuer (Berlin), 371.
Oratorienverein (Neukölln), 373.
Orchester Berliner Musikfreunde 185.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 124. 125. 126. 181. 182. 187. 244. 307. 309. 311. 370. 371. 375.
Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 313.
Orchester, Philharmonisches (Leipzig), 316.
Orchester, Philharmonisches (New York), 187.
Orchester, Städtisches (Augsburg), 306
Orchester, Städtisches (Baden-Baden), 181.
Orchester, Städtisches (Köln), 315.
Orchester, Städtisches (Straßburg i. E.), 255.
Orchesterverein (Breslau) 58. 249. 377.
Orchesterverein (Kopenhagen) 315.
Orchesterverein (Nürnberg) 383.
Orchesterverein, Neuer (München), 383.
d'Ornelli, Vittoria, 245.
Orobio de Castro, Max, 254. 382.
Orpheus (Cincinnati) 187.
Orpheus Glee Society (Manchester) 317.
v. d. Osten-Plaschke, Eva, 187. 303. 364.
v. d. Osten-Sacken (Sänger) 191.
v. Österreich, Margarethe, 296.
v. Othegraven, August, 43. 314.
Otten 50.
Ottermann, Luise, 314.
Otto, Julius, 174.
Oumirow, Bogea, 315.
Pácal, Franz, 373.
de Pachmann, Wladimir, 382.
Pachta, Schwestern, 358.
Paderewski, Ignaz, 188.
Paganini, Nicola, 187. 244. 247. 249.
Painter, Eleanor, 364.
Palestrina, Pierluigi, 57. 306. 311.
Palet, José, 190.
Palfi, Victor, 302.
van der Pals, Leopold, 245.
Panny, Joseph, 222.
Panzner, Karl, 313. 314. 382.
v. Papoff, Wladimir, 185. 318.
Paque, Désiré, 307.
Parlow, Kathleen, 187.
v. Paszthory, Gisela, 247.
Pauer, Max, 191. 229. 305. 315. 377. 382. 383.
Paul, Jean, 5. 133. 142. 262.
Paul, Walter, 58.
Paur, Emil, 301. 302. 376.
Paur, Kurt, 375.
Pellar, Hans, 175.
Pembaur sen., Josef, 382.
Pembaur jun., Josef, 125. 252. 314. 318. 381. 382.
Pembaur, Karl, 377.
Pennarini, Alois, 240.
Perard (Sängerin) 124.
Peregrinus, Maria, 245. 383.
v. Perfall, Karl, 203.
Pergolese, G. B., 198. 314.
Perleberg, Arthur, 309.
Permann, Adolf, 174.
Perosi, Lorenzo, 201.
Perron, Carl, 187. 365.
Perutz, Robert, 191.
Peters, C. F., 190. 223. 340.
Peters, Edition, 267.
Petri, Egon, 185.
Petri, Helga, 182. 314.
Petri-Quartett 185. 245.
Petrowa-Zwanzewa 179.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Petsch, Robert, 297.
Petschnikoff, Alexander, 379. 384.
Petschnikoff, Lili, 379. 384.
Petzl, Louise, 123.
Pfaff, Else, 185.
Pfeiffer, Ella, 247.
Pfeilschneider, Hertha, 174. 302.
Pfitzner, Hans, 127. 182. 202. 240. 242. 250. 254. 255. 267. 268. 269.
Philharmonic Society (London) 317.
Philharmonie (Warschau) 255.
Philharmoniker (Wien) 319.
Philipp II., König, 296.
Philippi, Maria, 250. 318. 369. 375. 380. 377.
Piastro, Mischa, 372.
Piccaver, Alfred, 180.
Piccini, Nicola, 354.
Pierné, Gabriel, 306 („Franz von Assisi." Deutsche Uraufführung in Augsburg).
Pils (Stuttgart) 179.
Pinette, Lenta, 313.
Pitteroff, Mathäus, 179.
Planché 266.
Plappert, Wilhelm, 179.
Plaschke, Friedrich, 176. 316.
Pleyel, Ignaz, 156.
Plümer, Karl, 127. 128.
Pohlenz, Chr. A., 214. 215.
Pohlig, Karl, 186.
Pollak, Egon, 176. 365.
Pollak, Robert, 379.
Pollini, Bernhard, 120.
Pommer, Josef, 209.
Ponchielli, Amilcare, 124. 201.
Porges, F. W., 318.
Pörner 242.
Posa, Oscar, 176. 365. 379.
Potje (Komponist) 301.
Potpeschnigg, H., 248.
Potter, Grace, 126.
Pottgießer, Karl, 318.
Poussin, Nicolas, 216.
Pracher, Fanny, 176. 365.
Preß, Joseph, 311.
Preß, Michael, 252. 311. 375.
Prieger, Erich, 221. 340. 342. 343.
Prill, Emil, 124.
Prill, Paul, 254. 317. 383.
Prins 255.
Privatmusikverein (Nürnberg) 254. 383.
Prostean, Jean, 375. 382.
Protassoff-Kmitto, Lydia, 370.
Protze, Hermann, 247.
Prunières, Henry, 120.
Puccini, Giacomo, 178. 179. 201. 248.
Puddy, Maude Mary, 312.
Pugnani, Gaetano, 309.
Pugno, Raoul, 167. 181. 313. 378.
zu Putlitz, Joachim Baron, 63.
zu Putlitz, Konrad Baron, 63.
Quarry, Francis, 316.
Quaterly Musical Magazine and Review (London) 153.
Queen's Hall Orchestra (London) 252. 317.
Quilter, Roger, 253.
Quinlan Opera Company 188.
Raáb, A., 383.
Raabe, Peter, 305. 383.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 243.
Rabl-Kristen, Hermine, 240.
Raboth, Wilhelm, 177.
Rachmaninoff, Sergei, 178. 179. 378.
Radnai, Nicolaus, 371.
Raff, Doris, s. Totenschau XII. 5.
Raff, Joachim, 51.
Rahlwes, Alfred, 380.
Raimann-Erdödy, Jenny Gräfin, 384 (Bild).
Rains, Léon, 184. 188.
Ramann, Lina, 62.
Rameau, J. Ph., 120. 137. 376.
Ramrath, Conrad, 43. 185. 383.
Raphael 216.
Rappold (Sängerin) 187. 312.
Rasch, Hugo, 248.
Rasse (Komponist) 177.
Raucheisen, Michael, 318.
Raupach, Ernst, 49.
Rauschenbach, E., 128.
Rauth, Leo, 304.
Ravel, Maurice, 244. 253. 307. 318. 378.
Rebner-Quartett 315. 318. 379.
Reger, Max, 44. 109. 127. 128. 164. 172. 183. 187. 188. 244. 247. 249. 251. 252. 253. 254. 255. 308. 311. 313. 314. 316. 320. 362. 369. 375. 378. 379. 380. 382. 383.
Reh, Anni, 309.
Rehberg, Willy, 185. 253.
Rehbold (Pianist) 379.
Rehfuß, Karl, 312.
Reichardt, Joh. Friedrich, 235. 261.
v. Reichenbach, Egon, 238.
Reichert, Arno, 339.
Reichwein, Leopold, 178.
Reidel, Meta, 313.
Reimann, Heinrich, 58.
Reimann, Wolfgang, 373.
Reimers, Paul, 310. 316.
Reinecke, Carl, 42. 46. 47. 117. 382.
Reinhard, August, s. Totenschau XII. 6.
Reinhardt, Max, 175. 176. 199. 206. 227. 229. 350.
Reinthaler, Carl, 46. 47. 49. 50. 59.
Reisinger, Franz, 303.
Reißmann, August, 234.
Reiter, Joseph, 204.
Reitz, Fritz, 124.
Reitz, Robert, 310. 378. 384.
Rellstab, Ludwig, 142. 143.
Remack, Else, 254.
Rembrandt 140. 368.
Remmert, Martha, 128.
Rémond, Fritz, 178.
Reni, Guido, 216.
Rentsch, Arno, 310.
Rentsch-Howard, Elsa, 310.
Reske, Robert, 308.
Reuß, August, 383.
Reuß, Eduard, 297.
Reuß, Franz, 254.
Reuter, Fritz, 316.
Revue Musicale S.I.M. 308.
Reyer, Ernest, 202. 301.
Rheinberger, Joseph, 44.
van Rhyn, Sanna, 375.
Richards, Lewis, 184.
Richter, E. F., 189.
Richter, Hans, 123. 319.
Richter, Otto, 280. 314.
Riedel, Hermann, 377.
Riedel-Verein 251. 381.
Riedl, Richard, 256.
Riemann, Hugo, 119. 120. 159. 215. 221. 223. 224.
Ries, Ferdinand, 222. 223.
Rieter-Biedermann, J. M., 37. 59.
Rietz, Julius, 351ff. (J. R. und Josef Tichatschek). 384 (Bild).
Rimsky-Korssakow, Nicolai, 178. 190. 202. 237. 313.
Rio, Giuseppe, 177.
Riotte, Phil. Jakob, 217.
Ripper, Alice, 189. 255. 379. 381.
Risler, Édouard, 379.
Rist, Johann, 235.
Ritter, Alexander, 44. 128.
Ritter, Rudolf, 368.
Rittmann, Karl, 180.
Rochlitz, Friedrich, 160. 214. 215.
Rödiger, Clara, 174.
Roesger, Karl, 318.
Roeßler, Otto, 124.
Roger 297.
Rohloff, Gertrud, 370.
Röhr, Hugo, 123. 305. 317.
Roller, Max, 174.
Romberg, Andreas, 217.
Römhild, Albert, 377.
Ronald, Landon, 317.
Ronis, Maximilian, 125. 185. 311.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Röntgen, Engelbert, 384.
Röntgen, Julius, 52.
van Rooy, Anton, 249. 383.
Ropartz, Guy, 252. 308.
Rorich, Carl, 384.
Rosé, Arnold, 319.
Rosé-Quartett 244.
Rösel, A., 384.
Rosenthal, Felix, 189. 249. 308.
Rosenthal, Moriz, 190. 308. 319. 381.
Rossini, Gioacchino, 200. 329.
Rostand, Edmond, 255.
Rößler, Richard, 306. 310.
Rößler, Toni, 310.
Roth, Bertrand, 128. 383.
Roth, Karl, 189.
Roth, Therese, 318.
Roth-Trio 377.
Röthig, Bruno, 189.
Rothschild, Fr., 254. 374.
Rottenberg, Ludwig, 365.
Rousseau, Jean-Jacques, 114. 116. 295. 354.
van Roy-Höhnen, Lilli, 245.
Royaards, Willem, 368.
Rozycki, Ludomir, 242 („Medusa". Uraufführung in Warschau).
Rubinstein, Anton, 117. 202.
Rückward, Fritz, 243.
Rüdel, Hugo, 190. 247. 306. 311.
Rüdinger, Gottfried, 383.
Rüdinger, Elisabeth, 316.
Rudolf, Erzherzog, 216.
Rudolf von Ems 297.
Rudolph, L., 245.
Rudolph, Otto, 177.
Rudorff, Ernst, 46. 49.
Rueff, Rolf, 254.
Rumford, Kennerley, 374.
Rummel, Angelika, 309.
Runge, Gertrud, 305.
Rust, Friedrich Wilhelm, 339 ff (Der Fall Rust).
Rust, Olga, 344.
Rust, Wilhelm, 340. 341. 342. 343.
Ruthardt, Adolf, 43.
Saal, Max, 124. 382.
Safonoff, Wladimir, 315.
Safred, Ernesto, 247.
Sahlender, E., 315.
de Saint-Foix, Georges, 120.
de Saint-Lubin, Leon, 247.
Saint-Saëns, Camille, 178. 181. 186. 190. 202. 248. 307. 311. 315. 317. 318. 370.
Sakadas 138.
Salenius, Rudolf, 177. 365.
v. Salm-Reifferscheid, Graf, 151. 152. 153.
Salter, Bertha, 378.
Salter, Florence, 378.
Samaroff-Stokowski, Olga, 186.
Samuels 168.
Sand, George, 132.
Sandberger, Adolf, 254. 318.
Sándor, E., 175.
Sängerverein, Berliner, 307.
Saradschew, K., 179.
de Sarasate, Pablo, 247.
Sarsen, Ellen, 372.
Sattler, K., 255.
Satz, Cäcilie, 379.
Satz, Else, 379.
Satz, Ilja, s. Totenschau XII. 4.
Sauer, Emil, 249. 251. 256 (Bild). 308. 313. 314.
Saunders, John, 317.
v. Sayn, Helene, 126.
Scarlatti, Alessandro, 198.
Scarlatti, Domenico, 52.
Schabbel-Zoder, Anna, 128. 305.
Schäffer, Willy, 174 („Das Buch Hiob." Uraufführung in Braunschweig).
van Schaik, Rudolf, 177.
Schalit, Heinrich, 383.
Schalk, Franz, 319.
Schaller-Lang, Elisabeth, 383.
Schapira, Wera, 382.
Scharf, Albert, 189.
Scharwenka, Philipp, 43.
Schauenburg, Moritz, 209.
Schauer, Alfred, 249.
Schauer-Bergmann, Martha, 249.
Scheffel, Joseph Victor, 208.
vom Scheidt, Selma, 128. 384.
vom Scheidt, Robert, 123. 365.
Schein, Joh. Hermann, 189. 235.
Scheinpflug, Paul, 306. 319. 374. 382.
v. Schenck, Richard, 242.
Schenk, Johann, 199.
Schennich-Braun, Hedwig, 248.
Scherber, Ferdinand, 372.
Scherer, Josef, 303.
Scherrer, Heinrich, 189.
Schiller, Friedrich, 63. 128. 217. 350. 358.
Schilling, Gustav, 157. 158. 221. 223.
Schillings, Max, 63. 127. 128. 229. 305. 312. 313. 318. 383.
Schindler, Anton, 132. 156.
Schindler, Kurt, 248.
Schink, Alfred, 239.
Schiött, Christian, 126.
Schipper, Emil, 368.
v. Schirach, Carl, 305.
Schläger, Lucia, 366.
Schlatter, Philipp, 318.
Schlegel, A. W., 260. 264.
Schlegel, L., 383.
Schlenther, Paul, 348.
Schlesinger, A. M., 218.
Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung 218. 219.
Schlosser, J. Alois, 225.
Schlösser, Louis, 131.
Schlotke, Jul., 313.
Schmedes, Erik, 367.
Schmedes, Paul, 307.
Schmid, Edmund, 245.
Schmid, Heinrich Kaspar, 44. 254. 383.
Schmid, Jos., 254.
Schmid, Paul, 229.
Schmid-Lindner, August, 318. 382.
Schmidt, Felix, 213. 310.
Schmidt, Leopold, 240. 364.
Schmidt, R., 380.
Schmidt (Sängerin) 242.
Schmidt-Illing, Sophie, 313.
Schmidt-Riedel, Gertrud, 125.
Schmitt, Alois, 243. 314.
Schmücker, Ella, 245.
Schmuller, Alexander, 244. 314. 371.
Schnabel, Artur, 183. 184. 185. 190. 245. 247. 307. 315. 374. 377.
Schnabel-Flesch-Gérardy-Trio 245.
Schnéevoigt, Georg, 191.
Schneider, Martin, 235.
Schneider, Max, 163.
Schnitzer, Germaine, 246. 377. 381. 383.
Schnorr von Carolsfeld, Ernst, 314.
Schnorr von Carolsfeld, Malwina, 358.
Schnyder von Wartensee 158.
Schoeck, Othmar, 191.
Schoenaich, Franz, 359.
Schoenaich, Gustav, 359.
Scholander, Lisa, 185. 318. 379.
Scholander, Sven, 185. 318. 379.
Scholz, Bernhard, 46. 50. 59. 377.
Scholz, Luise, 46.
Schönberg, Arnold, 62. 109 ff (A. Sch.s op. 11). 183. 184. 190. 191. 233. 241. 250. 251. 253. 293. 317. 319.
Schönleber, Philipp, 240. 366.
Schopenhauer, Arthur, 134.
Schorr, Fritz, 176.
Schot, Johanne, 313.
Schott, Betty, 359.
Schott, Ottilie, 167. 305. 314.
Schott, Walter, 366.
Schott & Co. 299.
Schott's Söhne, B., 359.
Schrattenholz, Leo, 376.
Schreck, Gustav, 189.
Schreiber, Frieda, 167.
Schreiner, Emmerich, 124. 305.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schroeder, Alfred, 184.
v. Schroeder, Leopold, 296.
Schroth, Carl, 366.
Schubert, Franz, 26. 30. 38. 45. 52. 69. 107. 114. 124. 126. 127. 136. 139. 148. 181. 182. 184. 185. 188. 191. 192. 203. 234. 235. 236. 244. 245. 246. 247. 249. 250. 251. 252. 253. 256 (Bild). 269. 271. 307. 308. 309. 310. 311. 313. 314. 315. 317. 318. 362. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 377. 378. 379. 381. 382.
Schubert, Gotthilf Heinrich, 264.
Schuch, Benno, 125.
v. Schuch, Ernst, 187. 188. 232. 364. 377.
Schultheß-Hansen, Claire, 305.
Schultz-Birch, Marie, 382.
Schulz, Joh. Abraham Peter, 235.
Schumann, Clara, 32. 33 35. 37. 46. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 57. 59. 64. 117. 132. 133. 188. 189.
Schumann, Georg, 43. 243. 307. 311. 370.
Schumann, Robert, 10. 11. 25. 32. 38. 41. 42. 43. 45. 51 52. 53. 54. 58. 74. 79. 81. 110. 114. 117. 127. 132. 134 135. 136. 137. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 148. 155. 181. 183. 190. 203. 244. 247. 248. 249. 254. 255. 256. 261. 264. 269. 271. 285. 307. 308. 311. 312. 313. 314. 315. 318. 340. 357. 360. 362. 367. 368 370 371. 372. 374. 375. 377. 378. 379. 381. 383 384.
Schumann-Heink, Ernestine, 124. 187.
Schumann-Trio 307.
Schunck, Elfriede, 307.
Schunke, Ludwig, 133.
Schuppanzigh, Ignaz, 217.
Schuppmann, Julius, 125.
Schuricht, Karl, 320. 379.
Schuster & Loeffler 67. 261. 359. 384.
Schuster-Woldan, Gertrud, 246. 308.
Schützendorf, Guido, 174.
Schützendorf, Gustav, 242.
Schwartz, Alexander, 183. 310.
Schwartzkopff, Hermann August, 308.
Schwarz, Franz, 177. 365.
Schwarz, Josef, 180.
Schwarz, Leonore, 176.
Schwarz, Stephanie, 303.
Schweichert 189.
Schweitzer, Albert, 164. 165. 166.
Schweitzer, Anton, 150. 236.
Schweitzer, Julius, 318.
Schwerdt, Franz, 229.
Schwers & Haake 343.
Schwickerath, Eberhard, 317.
v. Schwind, Moritz, 234. 240.
Schwinge, Gustav, 183.
Schytte, Anna, 381.
Schytte, Ludwig, 122. 173. 381.
Scolik jun., Ch., 64.
Scott, Cyril, 45. 299. 307. 382.
Scriabin, Alexander, 292. 368. 382.
Sechiari, Pierre, 188. 313.
Seebe, Magdalene, 175. 393.
Seelig, Oscar, 126. 380.
Seelig, Otto, 314.
Seeling, Heinrich, 384.
Seidel, W., 376.
Seidl, Arthur, 297. 343.
Seidl, Joh. Gabriel, 225.
Seidler, Paul, 243.
Seiffert, Max, 126. 182. 247. 343. 370. 373.
Seiß, Isidor, 43.
Seitz, Ludwig, 365.
Sekles, Bernhard, 314.
Sellin, Lisbeth, 365.
Semenoff (Regisseur) 367.
Senatra, Armida, 310.
Senftleben, Johannes, 243.
Senger, Th., 173.
Senius, Felix, 126. 185 247. 314. 317. 319. 369. 373.
Senius-Erler, Klara, 185. 314. 319. 369.
Serato, Arrigo, 315.
Servator, Edmond, 186.
Sessi, Therese, 216.
Sevčik-Quartett 244. 307. 369. 380. 382.
v. Seyfried, Ignaz, 80 81.
Sgambati, Giovanni, 128. 312 380.
Shakespeare, William, 132. 137. 306 319.
Shedlock, J. S., 159.
Sibelius, Jean, 127. 186.
Sickesz, Jan, 318.
Sieben, Wilhelm, 254. 382.
Siegel, C. F. W., 343.
Siegel, Rudolf, 182. 316.
Siems, Margarete, 229. 238. 364.
Siewert, Hans, 178.
Sigwart, Botho, 315. 380. 382.
Silhavy, Otto, 377.
Simon, James, 245. 247.
Simon-Herlitz, Paula, 371.
Simons, Rainer, 180. 368.
Simpson, J., 377.
Simrock 47. 49. 51. 59. 78.
Simson, Cäcilia, 182.
Sinding, Christian, 45. 128. 309.
Singakademie (Berlin) 243. 370.
Singakademie (Breslau) 377.
Singakademie (Wien) 320.
Singakademie, Hallesche, 380.
Singakademie, Robert Schumann-sche (Dresden), 377.
Singakademie, Leipziger, 382.
Singer, Kurt, 297.
Singer, Maximilian, 241.
Singer, Richard, 185. 309.
Singverein (Wien) 319.
Sinigaglia, Leone, 253.
Sistermans, Anton, 371. 373.
Sitt, Hans, 189. 255.
Sittard, Alfred, 250. 298. 373.
Slezak, Leo, 124. 125. 239.
Smetana, Friedrich, 45. 202. 242. 316. 369. 382.
Smithson, Henriette, 133.
Smyth, Ethel, 320.
Socias, Blenvenido, 315.
Société de concerts d'instruments anciens 315. 382.
Soden, Graf, 265.
Sommer, Walter, 383.
Soomer, Walter, 187. 365. 380.
Soot, Fritz, 176. 183. 315 365.
Speck, Hermann B. G., 297.
Spiegel, Magda, 238.
Spiering, Theodore, 125. 243. 309.
Spies, Hans, 174. 312.
Spies, Robert, 298 320 (Bilder).
Spiro, Friedrich, 124.
Spiro-Rombro, Assia, 124. 314.
Spitta, Philipp, 57. 132. 192.
Spivak, Juan, 174. 302
Spohr, Louis, 202. 261. 264. 265. 266 268. 269 378.
Spohr-Gesellschaft (Kassel) 315.
Spontini, Gasparo, 200. 335.
Spörry, Robert, 372.
Staden, Johann, 235.
Stadttheater (Duisburg) 303.
Staeger, Ferdinand, 345.
Stahl-Spieß, Frieda, 320.
Stamitz, Johann, 120.
Standhartner, Josef, 359.
Standke, Hugo, 377.
Stapelfeldt, Martha, 184. 375.
Stavenhagen, Bernhard, 379.
Steck, Friedrich, 211.
Steffani, Agostino. 378.
Stehmann, Gertrud, 180.
Stehmann, Johannes, 367. 373.
v. Stein, Charlotte, 358
Stein (Schauspieler) 214.
Steinbach, Fritz, 9. 43. 124. 181. 189. 252. 315. 316. 317. 381. 383.
Steinberg, Maximilian, 237.
Steinbrügger (Hornist) 58.
Steiner, Franz, 187. 250. 256. 319.
Steinhage, E., 377.
Steinitzer, Max, 305. 339. 343.
Stenhammar, Wilhelm, 45.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stennebrüggen, H., 255.
Stephani, Alfred, 190. 252.
Stephani, Hermann, 370.
Stephany, Viktor, 63.
Stern, Alfred, 254.
Stern, Ernst, 229.
Sternfeld, Richard, 297.
Steuermann, Eduard, 184.
Stichling, Eugen, 167. 168.
Stiles, Vernon, 178.
Stock, Frederick, 125. 187.
Stockmarr, Johanne, 253.
Stoeber, Emmeran, 254. 383.
Stoeber, Georg, 44.
Stoffregen, Alexander, 246.
Stöhr, Richard, 316.
Stojowski, Sigismund, 45.
Stokowski, Leopold, 186.
zu Stolberg, Auguste Gräfin, 191.
Stoll, Lisbeth, 365.
Stoltz, Eugenie, 308.
Stolz, Susanne, 177. 365.
Stolzenberg, Hertha, 363.
Stony (Komponist) 305.
Storm, Theodor, 39. 40.
Strack, Theo, 365.
Stransky, Josef, 187. 188.
Strässer, Ewald, 43. 383.
Straube, Karl, 381.
Strauch, Margarete, 168.
v. Strauß, Edmund, 185. 301. 363.
Strauß, Johann, 190. 204.
Strauß, Richard, 45. 110. 112. 124. 127. 136. 141. 148. 181. 187. 190. 192. 204. 226ff („Ariadne auf Naxos." Uraufführung in Stuttgart). 231. 236. 243. 245. 246. 248 250. 253. 254. 285. 293. 301. 305. 307. 313. 314. 315. 316. 317. 319. 329. 336. 337. 349. 356. 361. 362. 364. 368. 370. 378. 379. 382. 383. 384.
Streicher, Theodor, 307.
Streichquartett, Böhmisches, 252. 254. 316. 369. 370. 382. 383.
Streichquartett, Brüsseler, 244. 370. 377.
Streichquartett, Essener, 378.
Streichquartett, Karlsruher, 314.
Streichquartett, Mannheimer, 253.
Streichquartett, Münchener, 254.
Streichquartett, Neues (München), 254.
Streichquartett, Petersburger, 245. 252.
Streichquartett, Ungarisches, 307. 318.
Stretten, Gertrud, 338.
Strickrodt, Kurt, 174.
Striegler, Kurt, 254. 303.
Strock, Leo, 249.
Stronck-Kappel, Anna, 370. 377.
van der Stucken, Frank, 187.
Stuhlfeld, Willy, 239.
Stumpf, Bruno, 187.
Stumpf, Carl, 118.
Sturm, A. W., 67. 84.
Suk, Josef, 370. 382. 383.
v. Suppé, Franz, 178.
Sußmann, Jascha, 372.
Suter, Hermann, 369.
Sutro, Ottilie, 373. 382.
Sutro, Rose, 373. 382.
Swanson, Dorothy, 378.
Swanson, Esther, 378.
Swoboda, Albin, 229. 305.
Sylva, Marguerite, 174. 249.
Symphoniekonzerte (Basel) 369.
Symphoniekonzerte (Boston) 312.
Symphoniekonzerte (Dresden) 249. 313.
Symphoniekonzerte (Essen) 378.
Symphoniekonzerte, Volkstümliche (Elberfeld), 314.
Symphonieorchester (Boston) 312.
Symphonieorchester (Chicago) 187.
Symphonieorchester (London) 316.
Symphonieorchester (Minneapolis) 187.
Symphonieorchester, Neues (Berlin), 371.
Symphonieorchester, Rigaer, 179. 191.
Szanto, Jano, 383.
Szanto, Theodor, 253.
Szekelyhidy, Fr., 175.
Szemere, A., 175.
Szikla, A., 175.
v. Szpanowski 124.
Szulc, Joseph, 308.
Tabbernal, Bernard, 247.
Tartini, Giuseppe, 309. 317.
Tasso, Torquato, 141.
Taubert, E. E., 128. 248.
Tausig, Carl, 48. 54. 55. 117.
Tautenhayn, Josef, 256.
Tawrowsky, Mira, 371.
Telmányi, Emil, 371.
Tennenbaum, Betty, 318.
Ternina, Milka, 174.
Tertis, Lionel, 299.
Tester, Emma, 313.
Tetzlaff, Karl, s. Totenschau XII. 5.
Tetzner, Lisa, 310.
Thalberg, Marcian, 376.
Thayer, A. W., 149. 150. 152. 153. 156. 215. 220. 221. 224.
Theater, Französisches (Antwerpen), 301.
Therig, A., 377.
Thibaud, Jacques, 190. 377. 378.
Thiele, G., 313.
Thiele, Paul G., 183.
Thienel, J., 384.
Thierfelder, Albert, 203.
Thimotheus 138.
Thirion, Louis, 374.
Thoinot-Arbeau 296.
Thoma, Hans, 332.
Thomán, Stefan, 185.
Thomasius, Lise, 305.
Thomas-Orchester, Theodor, 125.
Thomasschule (Leipzig) 189.
Thomassin, Désiré, 318.
Thornberg, Julius, 124. 246. 381.
Thornberg-Geelmuyden, Ida, 246. 310.
Thuille, Ludwig, 44. 204. 254. 305. 314.
Thyssen, Josef, 179.
Tichatschek, Josef, 351ff (Julius Rietz und J. T.).
Tieck, Ludwig, 56. 260. 262. 264.
Tietze, Käthe, 383.
Tinel, Edgar, 204 s. Totenschau XII. 4. 313.
Tittel, Bernhard, 180. 319.
Titze-Krone, Laura, 248.
Tizian 140.
Toch, Ernst, 185.
Tombeur, Hortense, 312.
Tonkünstlerorchester (Frankfurt) 188. 379.
Tonkünstlerorchester (Wien) 319.
Tonkünstlerverein (Straßburg i. E.) 255.
Tortilowius, Luise, 376.
Tracey, Minnie, 254.
Traëtta, Tommaso, 198.
Trapp, Max, 373. 376.
Treff, Paul, 247. 372.
Trinius, Hans, 364.
Trio, Frankfurter, 379.
Trio, Mannheimer, 253.
Trio, Stuttgarter, 382.
Trio, Ungarisches, 371.
Triovereinigung, Berliner, 313.
Triovereinigung, Braunschweiger, 377.
Triovereinigung, Kölner, 183. 189. 374.
Troitzsch, Maximilian, 188. 243. 247. 308.
Trunk, Richard, 254.
Tschaikowsky, Peter, 45. 58. 181. 185 186. 189. 190. 243. 254. 307. 309. 310. 311. 314. 315. 317. 375. 378. 381.
Tube, Minna, 311.
Tuerschmann, Bruno, 382.
Tunder, Franz, 128.
Turczynski, Josef, 255.
Tyssen, Josef, 305.
Ucko, Paula, 168. 305.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Uhland, Ludwig, 296.
Uhlig, Bernhard, 316.
Uhr, Charlotte, 365.
Ulbrich, Lisbeth, 240.
Ullstein & Co. 345.
Ulmer, Oskar, 246. 384.
Ulrich, Bernhard, 309.
v. Ungarn, Marie, 296.
Unger, Hermann, 383.
Unger, Max, 256.
Universal-Edition 109.
Urio, F. A., 54.
Urlus, Jacques, 240. 381.
Urspruch, Anton, 43. 203.
Urtel, E., 384.
Uzielli, Lazzaro, 183. 189. 374.
Valnor, Cécile, 185. 382.
Varena, Adolf, 239.
v. Vecsey, Franz, 190. 191. 250. 308. 381.
Verbrughen, H., 378.
Verdi, Giuseppe, 59. 174. 181. 201. 248. 301. 306. 317. 363. 377.
Verein für Kammermusik (Braunschweig) 377.
Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 318.
Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 383.
Verein Hamburgischer Musikfreunde 251.
Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 253.
Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 383.
Vereinigung der Musikfreunde (Dresden) 188. 377.
Vereinigung für alte Musik, Deutsche, 307.
Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst (Weimar) 384.
Verger, Maria, 190.
Verhunk, Fanchette, 238.
Versteeg, Johannes, 188. 380.
Vieuxtemps, Henri, 185.
Vigner, Albert, 377.
Villany 316.
Violin, Mischa, 247.
Viotti, G.B., 54. 120. 244. 245. 378.
Vitali, G. B., 309.
Vivaldi, Antonio, 244. 254.
Vogel, Niel, 369.
Vogel-van Vladerachen, Geertruida, 369.
Vogelstrom, Fritz, 176. 240. 303. 364.
Voigt, G., 313. 315.
Voigt, Henriette, 142.
v. Voigtlaender, Edith, 182. 377.
Vokalquartett, Berliner, 184.
Vokaltrio, Nordisches, 254.
Volkmann, Robert, 45. 313. 314.
Volkner, Robert, 176.
Volksliederabend, Jüdischer, 316. 318. 380.
Volksoper (Wien) 180. 367.
Volkssymphoniekonzerte (München) 254. 317.
Volkstheater (Moskau) 179.
Vollnhals, Ludwig, 253. 254.
Voltaire 222.
van den Vondel, Joost, 368.
Voß, Otto, 253. 315.
Vreuls, Victor, 191.
de Vries, H. W., 184.
Vrieslander, Otto, 382.
Waag, Hans, 364.
Wachsmuth, W., 377.
Wackenroder, W. H., 264.
Waghalter, Ignatz, 245. 302.
Waghalter, Wladislaw, 376.
Wagner, Albert, 358.
Wagner, Cosima, 230. 358. 359. 384 (Bild).
Wagner, Elisabeth, 123.
Wagner, Emil, 307.
Wagner, Minna, 358. 359.
Wagner, Richard, 24. 25. 30. 50. 54. 55. 62. 104. 114. 115. 116. 117. 119. 123 (W.-Festspiele in München). 127. 128. 132. 133. 136. 137. 140. 142. 147. 168. 169. 178. 179. 180. 181. 196. 200. 202. 204. 205. 231. 236. 238. 239. 240. 241. 244. 248. 249. 253. 260. 268. 269. 270. 292. 293. 296. 297. 299. 303. 313. 316. 328. 335. 337. 340. 345. 350. 351. 355. 356. 358 (R. W. und die Frauen). 364. 365. 367. 380. 382. 384 (Bild).
Wagner, Siegfried, 127. 196. 379.
Wagner, Willibald, 247.
Walcker & Co., E. F., 126. 298.
Waldbaur, Anna, 318.
Waldmann, Elise, 247.
Walker, Edyth, 123. 124. 239. 246. 313. 380. 383.
Walker, Ernest, 299.
Wallis, Marita, 310.
Wallnöfer, Adolf, 128. 254.
Walter, Bruno, 124. 179. 253. 319. 320.
Walter, George A., 181. 309.
Walter-Choinanus, Iduna, 190. 254. 308.
v. Waltershausen, H. Wolfgang, 177. 238. 242. 304. 305. 367.
v. Weber, Carl Maria, 80. 109. 114. 127. 180. 202. 240. 243. 261. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 335. 340. 367. 378.
Weber, Gottfried, 222.
Weber, Wilhelm, 306.
Weidele, Minna, 246.
Weidemann, Friedrich, 320.
Weidt, Lucy, 367.
Weil, Hermann, 182. 305.
Weinbaum, Alexander, 371.
Weinbaum, Paula, 310. 371. 373.
Weingarten, Paul, 382.
Weingartner, Felix, 123. 181. 204. 239. 251. 309. 310. 319. 356. 371.
Weinreich, Otto, 309. 314.
v. Weis-Ostborn, Julius, 379.
Weisbach, Hans, 188. 254.
Weismann, Julius, 44. 315. 316. 318. 375.
Weißer, Emilie, 311.
Weißheimer, Wendelin, 359.
Weitbrecht, Irene, 383.
Wendel, Ernst, 313. 319.
Wendland, Waldemar, 366 („Der Schneider von Malta." Uraufführung in Leipzig).
Wendling, Carl (Stuttgart), 305. 382.
Wendling, Karl (Leipzig), 252.
Wendling-Quartett, 191. 318. 383.
Wendt 78. 79. 83.
Werber, Mia, 240.
Werner, Florenz, 376.
Werner, Zacharias, 265.
Werner-Jansen, Paula, 245.
v. Wersebe, H., 318.
Wesel, Tina, 238.
Wesendonk, Mathilde, 133. 293. 358. 359. 382. 384 (Bild).
Wetz, Richard, 173. 190. 310.
Wetzler, H. H., 126.
Whitehill, Clarence, 187.
Whitson, Zetta Gay, 309.
Wichgraf, Else, 167.
Widhalm, Fina, 179.
Widmann, Joseph Victor, 128. 236.
Widor, Charles M., 202.
Wiedemann, Max, 213.
Wieland, Chr. M., 150. 236.
Wieniawski, Henri, 187. 315. 378.
Wieniawski, Joseph, s. Totenschau XII. 5.
Wiesenthal, Grete, 229.
Wiesenthal, Schwestern, 316.
Wiesike, Lillian, 307.
Wiétrowetz-Quartett 308.
Wiklund, Adolf, 45.
Wildbrunn, Carl, 303. 313.
Wildbrunn, Helene, 303.
Wildermann, Hans, 304.
Wilke, Theodor, 242.
Wille, Eliza, 384 (Bild).
Wille-Quartett 379. 383.
Willen (Dirigent) 305.
Williams, Abdy, 72.
Winderstein, Hans, 252. 316. 379. 381.
Winderstein-Orchester 379.
Windesheim, Dora, 245.
Winding, August, 45.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Winkelmann, Hans, 241.
Winkler, Alexander, 45.
Winkler, Rudolf, 248.
Winter, Hans, 307.
Winterberger, Alexander, 128.
Wintzer, Richard, 248.
Wirk, Willy, 124.
Wittenberg, Alfred, 249. 377.
Wittich, Marie, 303.
Wizemann, Geschwister, 318.
Wohl-Lewicka (Sängerin) 242.
Wohlgemuth, Gustav, 213. 382.
Wolf, Charlotte, 189.
Wolf, Hugo, 62. 109. 111. 127. 137. 140. 146. 148. 181. 185. 189. 191. 232. 246. 248. 249. 250. 254. 307. 309. 311. 313. 314. 315. 376. 378. 379.
Wolf, Otto, 124. 318.
Wolf, Sophie, 303.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 174. 177. 180. 187. 188. 201. 238. 304. 313.
Wolff, Erich J., 176. 183. 185. 186. 375.
Wolff, Henny, 252. 383.
Wolff, Julius, 173.
Wolff, Max, 174.
Wolff, Paul, 175.
Wolfram, Carl, 303.
Wolfram v. Eschenbach 297.
Wolfrum, Philipp, 314.
Wolter, Charlotte, 185.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 379.
v. Wolzogen, Hans, 297.
Wood, Sir Henry, 253. 317.
Wörl, G., 128.
Wormsbächer, Henry, 182.
Wosahlo, C. A., s. Totenschau XII. 3.
Woßkow, Erika, 252.
Woyrsch, Felix, 127. 253.
Wucherpfennig, Hermann, 238.
Wüllner, Anna, 370.
Wüllner, Franz, 43. 53.
Wüllner, Ludwig, 248. 315. 370. 376. 377. 380. 382. 383.
Wüllnerscher Frauenchor, Anna, 370.
Wunderwald, Gustav, 364.
Wünsch, Adolf, 377.
Wurfschmidt, Willy, 380.
Wurm, Mary, 188. 189.
Wurmser, Lucien, 191.
Würz, Richard, 254.
v. Wymetal, Wilhelm, 180. 367.
Ysaye, Eugène, 313. 315.
Zádor, Desider, 124. 175.
Zajic, Florian, 371.
Zaremski (Komponist) 378.
Zarlino, Gioseffo, 120.
Zehme, Albertine, 184. 317. 319.
Zeitung, Frankfurter, 250.
Zellner, Leo, 372.
Zelter, Carl Friedrich, 235.
v. Zemlinsky, Alexander, 241.
Ziegler, Benno, 313.
Ziegler, Karl, 180.
Ziehn, Bernhard, s. Totenschau XII. 2.
Zilcher, Hermann, 250. 254. 362. 382. 383.
Zilken, Willi, 238.
Zimbalist, Efrem, 186.
Zimin, Sergei, 178.
Zimmermann, Ludwig, 303.
Zimmermann (Konzertmeister) 368.
Zimmer-Quartett 244.
Zlotnicka, Meta, 371.
Zola, Émile, 235.
Zoller, Emil, 366.
Zöllner, Heinrich, 313. 374.
v. Zsigmondy, Gabriel, 371.
Zulehner, Carl, 222.
Zumsteeg, Joh. Rudolf, 235.
Zuska, Leopoldine, 238.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

L'Année Musicale 1911 (M. Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie). 120.
Bahr, Hermann: Parsifalschutz ohne Ausnahmegesetz. 169.
Batka, Richard: Geschichte der Musik. 2. Bd. 171.
Birnschein, Richard: Geschichte des Städtischen Orchesters Freiburg i. B. 361.
Bösenberg, Friedrich: Zwei musikpsychologische Abhandlungen. Harmoniegefühl und Goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. 118.
Chopin, Frederic s. Spies, Robert.
Closson, Ernest: Le manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne. 296.
Dahms, Walter: Schubert. 234.
Evans, Edwin: Historical, descriptive and analytical account of the entire Works of Johannes Brahms. 56.
Fellinger, Maria: Brahms-Bilder. 2. Aufl. 60.
Frankenstein, Ludwig s. Richard Wagner-Jahrbuch.
Fuller-Maitland, J. A.: Brahms. Autorisierte deutsche Bearbeitung von A. W. Sturm. 58.
Greene, Harry Plunket: Interpretation in Song. 360.
Kamieński, Lucian: Die Oratorien von Joh. Adolf Hasse. 360.
Kapp, Julius: Richard Wagner und die Frauen. Eine erotische Biographie. 358.
Kretzschmar, Hermann: Geschichte des neuen deutschen Liedes. I. Teil. 235.
Maurer, Julius: Anton Schweitzer als dramatischer Komponist. 235.
May, Florence: Johannes Brahms. Aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum. 57.
Morold, Max: Anton Bruckner. 236.
— Hugo Wolf. 236.
Sittard, Alfred: Das Hauptorgelwerk und die Hilfsorgel der Großen St. Michaeliskirche in Hamburg. 298.
Spies, Robert: Die 24 Präludien von Frederic Chopin in Zeichnungen. 298.
Richard Wagner-Jahrbuch. 4. Bd. 297.
van Zanten, Cornelie: Belcanto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschung durch das Wort. Theoretische Einführung in die Gesangskunst mit systematischen Sprech- und Gesangsübungen zu ihrer Praxis. 169.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Amberg, J.: op. 11. Trio für Klarinette oder Violine, Violoncello und Piano. 172.
Andreae, Volkmar: „An die Hoffnung". Für Männerchor a cappella. 173.
Andreae, Volkmar: op. 20. Sechs Klavierstücke. 300.
Bach, Karl Ph. E.: Zehn geist-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

liche Lieder für gem. Chor. (Joh. Dittberner). 173.
Braunfels, Walter: op. 21. Konzert für Orchester und Klavier. 361.
Brune, A.: op. 33. Sonate pour Violon et Piano. 172.
Buck, Percy C.: The first year at the Organ. 121.
Dale, B. J.: op. 4. Phantasy for Viola and Pianoforte. 299.
Dittberner, Joh. s. Bach, K. Ph. E.
Ertel, Paul: op. 38. Suite im alten Stile für Violine und Pianoforte. 299.
van Eyken, Heinrich: op. 41. Fünf Lieder. 237.
Faißt, C.: op. 14. Sonate für Violine und Pianoforte. 300.
Führich, Carl: op. 71. „Persepolis". Für Männerchor, Sopransolo und gr. Orchester. 237.
Ganz, Rudolph: op. 23. Vier Klavierstücke. 300.
Gernsheim, Friedrich: op. 85. Sonate No. 4 für Pianoforte und Violine. 299.
Glazounow, Alexander: op. 87. A la mémoire de Gogol. Prologue symphonique pour Orchestre. 237.
Grandjany, Marcel: Deux Mélodies. 122.
Gretscher, Philipp: op. 73. Sechs Liliencron-Gesänge. 298.
Grundmann, A.: op. 5. Kanonische Suite für Klavier. 362.
Haas, Joseph: op. 39. „Eulenspiegeleien". Allerhand Variationen über ein kurzweiliges Thema für Klavier. 362.
Huber, Hans: Konzert No. 4 (B-dur) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 361.
Hutter, Herman: „Die Skiläufer". Ballade für Männerchor, Baritonsolo und großes Orchester. 173.
Juon, Paul: op. 50. Quartett No. 2 für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier. 171.
Kaun, Hugo: Der 126. Psalm für gem. Chor, Orchester und Orgel. 121.
— op. 88. Drei Bagatellen für Streichorchester. 361.
Kirchner, Elek: Cinq Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. 300.
Krein, Alexander: „Poème". Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 172.
Lendvai, Erwin: Festmarsch für Orchester. 300.
Marteau, Henri: op. 15. Suite pour Violon et Orchestre. 172.
Mayerhoff, Franz: op. 35. „Die mit Tränen sä'n". Motette. 237.
Naumann, Otto: „Die Handwerksburschen". Ballade für eine tiefere Singstimme mit Orchester oder Klavier. 173.
Noren, Heinrich G.: op. 40. Tonbilder für die reifere Jugend. Fünf vierhändige Klavierstücke. — op. 41 „Miniaturen". Drei Klavierstücke für Anfänger. 173.
Pogge, Hans: op. 14. Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Pianoforte. 172.
Pogojeff, W.: op. 8. Morceaux de Ballet. Petite suite pour orchestre. 300.
Reuß, August: „Aschermittwoch". Melodrama mit Klavierbegleitung. 173.
Rhené-Baton: op. 15. Trois Mélodies; op. 17. Deux Chansons Bretonnes; op. 18. Deux mélodies. 122.
Ricci Signorini, A.: Papiol dal „Re Orso" di Arrigo Boito. 121.
Scharrer, August: op. 20. Heitere Ouvertüre für Orchester. 300.
Schillings, Max: op. 27. Festlicher Marsch für Militärmusik. 361.
Schmid, Heinrich Kaspar: op. 12. Vier Gedichte für eine Singstimme und Klavier. — op. 14. Zwei Weihnachtslieder. — op. 15. Ringelreihen. 23 Kinderlieder von Albert Sergel. — op. 16. „Waldgang". Phantasie für Klavier. 362.
Schytte, Ludwig: Technische Klavierstudien (Ignaz Friedman). 122.
— op. 174. Die Schule des modernen Klavierspieles. 172.
Sommer, Hans: op. 43. Drei Männerchöre. 173.
Steinberg, Maximilian: op. 9. Phantasie dramatique pour Orchestre. 237.
Striegler, Kurt: op. 14. Kammersymphonie für Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. 236.
Szántó, Theodore: Contrastes pour le Piano. 122.
Taubmann, Otto: Zwei Männerchöre. (Echo; Sonnenaufgang). 300.
Walker, Ernest: Sonate en ut pour Alto et Piano. 299.
Weismann, Julius: op. 37. Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier. 172.
Wetz, Richard: op. 14. „Traumsommernacht". Für Frauenchor und Orchester. — op. 31. Chorlied „Nicht geboren ist das Beste" aus Ödipus auf Kolonos für gem. Chor und Orchester. — op. 32. „Hyperion". Für Bariton, gem. Chor und Orchester. 173.
Zilcher, Hermann: op. 25. Dehmel-Zyklus. Vierzehn Gedichte für Sopran, Tenor und Klavier. 362.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Allgemeine Musikzeitung: Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangenden neuen symphonischen Werke und Kammermusikkompositionen. 61.
Altmann, Wilhelm: Notenpreise und Musikverlag. 62.
— Berlin ohne Sommeroper. 114.
— Eine Gesamtausgabe der Briefe Richard Wagners. 115.
Amplewitz, Rud. F.: Zwischen Scylla und Charybdis. 114.
Andro, L.: Hans Gregors erstes Wiener Jahr. 61.
B., J.: Liszt in Schlesien. 295.
Behm, Eduard: In memoriam. (Eugen Gura). 356.
Bekker, Paul: Franz Schuberts „Unvollendete". 114.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

v. Binzer, Erika: Lina Ramann. 62.
Bouchholtz, C.: Maria Josef Erb. 294.
Bratter, C. A.: Die Lieder Mussorgski's. 232.
Conze, Johannes: Theorie oder Satztechnik? 115.
Cramer, Hermann: Führer durch die Violoncell-Literatur. 295.
Daffner, Hugo: Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 295.
Dannreuther, Edward: Musikalische Ornamentik. 233.
Dorn, Otto: Wiesbaden als Musikstadt. 62.
Draber, H. W.: Parsifal für Bayreuth? 230.
— Protestierende Jugend. 295.
Droop, Fritz: Etwas über die Musikverhältnisse im Osten. 61.
Droste, Carlos: Minnie Saltzmann-Steven. 295.
— Walter Soomer. 295.
— Marianne Alfermann. 295.
— Marcia van Dresser. 295.
Ebel, Arnold: Farbensymphonie. 292.
Ebner, Theodor: Heinrich Sontheim †. 295.
Eichhorn, Karl: Vereinfachung der rhythmischen Darstellung. 116.
— Klavier und musikalische Kultur. 232.
Eisenmann, Alexander: Die neuen Stuttgarter Hoftheater. 294.
Ernest, Gustav: Die Zentenarfeier der Londoner Philharmonischen Gesellschaft. 115.
Feuerlein, Ludwig: Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam. 295.
Fleischmann, Hugo Robert: Die Jungwiener Schule. 294.
Freudenberg, Wilhelm: Das Menschheitsideal im Spiegel der Musik. 354.
Fricke, Richard: Noch einmal „Beethoven und das Volk". 293.
Fuchs, Carl: Das 47. Tonkünstlerfest in Danzig. 117.
Geißler, F. A.: Moderne Musik und moderne Kultur. 294.
Göttmann, Adolf: Das 47. Tonkünstlerfest in Danzig. 354.
— Vincenzo Righini. 355.
Göttmann, Ludwig: Bayreuth. 355.
Größler-Heim, Leonie: Von meiner Studienzeit bei Liszt. 295.
Guttmann, Alfred: Der Berliner Volkschor. 294.
de Haan, Willem: Samuel de Lange. 115.
v. Hausegger, Siegmund: Über den Orchestergesang. 61.
Hennig, Richard: Die Wahrnehmung musikalischer Eindrücke durch Gesicht. 114.
Heuß, Alfred: Leopold Mozart als Programmusiker. 293.
Hirschberg, Leopold: Heinrich Marschners Chöre. 233.
Hirschberg, Walther: Wolf und Brahms. 62.
— Jean-Jacques Rousseau als Musiker. 116.
— Claude Debussy. 231.
Hoffmann, R. S.: Das Regime Gregor. 233.
Honold, Eugen: Bronislaw Huberman. 294.
Hübner, Otto R.: Musik und Weltanschauung. 292.
d'Indy, Vincent: Bei Franz Liszt. 292.
Jacobi, Dr.: Das Reichsversicherungsgesetz für Privatangestellte. 355.
Janetschek, Edwin: Die Entartung unseres Konzertwesens. 294.
— Zur Charakteristik der „persönlichen Note". 357.
Kaiser, Georg: Schulfest bei Jaques-Dalcroze. 116.
— Ernst von Schuch. 232.
— Mathilde Wesendonk. 293.
— Ernst von Schuch. 293.
— Die beiden Nicolai. 356.
Kapp, Julius: Hector Berlioz über Gluck-Beethoven-Weber. 295.
Keller, Otto: Statistisches aus dem Konzertwesen. 295.
Keyfel, Ferdinand: Festspiele und Festspielereien. 230.
Klanert, Karl: Carl Reinecke als Klavierspieler. 117.
Knosp, Gaston: Erinnerungen an Massenet. 295.
Koch, M.: Tonsatzlehre. 295.
Kohut, Adolph: Richard Wagner als Komponist und Kapellmeister in Dresden im Urteil der Zeitgenossen. 230.
— Wie denken die Wagner-Sänger und -Sängerinnen der Gegenwart über Frau Dr. Cosima Wagner? 230.
— Ungedruckte Briefe Heinrich Heines an Meyerbeer. 357.
Kühn, Oswald: Karl Hirsch. 233.
Laugwitz, Alfons: Leitmotivische Ketzereien. 230.
Laugwitz, Alfons: Abermals: das Leitmotiv. 231.
Leichtentritt, Hugo: Arnold Schönbergs Harmonielehre. 62.
Leßmann, Otto: Die Eröffnungsfeier der Stuttgarter Hoftheater. 293.
Liebeskind, Josef: Die älteste Urkunde der Leipziger Gewandhauskonzerte. 230.
Liebscher, Arthur: Die Schulfeste in Hellerau. 117.
Lorenz, H.: Die Schutzfrist d. Urheberrechtsgesetzgebung. 292.
Meyer, Semi: Die Psychologie der musikalischen Übung. 233. 295.
Misch, Ludwig: Beethoven und das Volk. 292.
Moser, Hans Joachim: Nietzsche und die Geschichte der Oper. 114.
Mueller, C. E. R.: Die Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers von Czerny bis Mugellini und dessen Analysen von Dehn bis Iliffe. 292.
Neißer, Arthur: Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Olten. 117.
Neue Musik-Zeitung: Die Entwicklung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer. 294.
Neue Zeitschrift für Musik: 47. Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins in Danzig. 117.
— „Parsifal" für Bayreuth? 293.
— Eine Gewandhaus-Eintrittskarte aus dem Jahre 1769. 294.
— „Parsifal" für Bayreuth? 356.
Niechciol, T.: Musikalische Reformgedanken. 293.
Noelte, A. Albert: Die Berechtigung des Leitmotivs. 231.
Petschnig, Emil: Sängernot. 231.
Prümers, Adolf: Die Musik und ihre alten Stilarten. 115.
— Aus Konradin Kreutzers Briefwechsel. 233.
Raabe, Peter: Zwei Liszt-Uraufführungen in Weimar am 21. Mai 1912. 114.
Rasch, Hugo: Ein Blick in die Werkstatt von E. Jaques-Dalcroze in Hellerau. 114.
— Eine bequeme Art, Kritiken zu schreiben. 115.
Redenbacher, Else: Das Pathos bei Chopin. 233.
Reimann, Wolfgang: Zur Geschichte der Orgel. 355.
Richard, August: J. J. Rousseau. 295.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Riesenfeld, Paul: Die Schulfeste in Dresden-Hellerau. 295.
Salm, Carl: C. M. v. Weber und die Romantik. 354.
— Die Musik im Zeitalter J. J. Rousseau's. 354.
Schlemüller, Hugo: Ein Kampf gegen die Presse. 356.
Schmid, Edmund: Bayreuther Betrachtungen. 355.
Schneider, Josef: Ein erster Eindruck vom „Parsifal". 356.
Scherber, Ferdinand: Die Literatenkritik. 232.
— Aus Fürstenwalde. 356.
Scheyer, Moritz: Die Wiener Musikfestwoche. 116.
— Dirigentenschule in der Wiener Hofoper. 355.
Schumann, Ferdinand: Ein unbekanntes Jugendbild von Robert Schumann. 117.
Schwers Paul: Zur 47. Tonkünstlerversammlung in Danzig. 61.
— Die Danziger Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. 114.
— Konzertflut und Konzertreform. 292.
Segnitz, Eugen: Aus Otto Nicolais Leben. 114.
— Carl Kleemann. 293.
Seidl, Arthur: „Parsifal" für Bayreuth? 117.
Singer, Kurt: Ein Wort zur „Parsifal"-Frage. 292.
Signale für die musikalische Welt: Kritik der „Parsifal"-Dichtung. 356.
Spanuth, August: Gedanken, denen man am 22. Mai 1912 Audienz geben sollte. 62.
— Ein englisches Brahms-Handbuch. 62.
— Ein Besuch bei Jaques-Dalcroze. 115.
— Das 2. Deutsche Brahms-Fest. 116.
— Die Schweden in Dortmund. 116.
— Gustav Mahlers posthume Symphonie. 116.
— Zum Bayreuther „Parsifal"-Monopol. 116.
— Honorar verschmähen macht verdächtig. 232.
— Zur Selbstkritik des Kritikers. 355.
— Zur „Würde der Berliner Musikkritik". 356.
— „Ariadne auf Naxos". 356.
Stauber, Paul: Die Wiener Musikwoche. 117.
Steffin, Fritz F.: Der Gesangunterricht an den höheren Schulen und die Behörden. 293.
Stein, Richard H.: Danzig. 116.
— Die Frau in der Musik. 354.
Steinhard, Erich: Die Kunst Arnold Schönbergs. 233.
Storck, Karl: Tempel der Kunst. 61.
— Rousseau und die Musik. 114.
Stradal, August: Das „Album d'un voyageur" und „La première année de pèlerinage". 233.
Tiessen, Heinz: Eine Entdeckung. 114.
Unger, Max: Die musikpädagogische Ausstellung in Leipzig. 117.
— Aus der Leipziger musikpädagogischen Ausstellung. 293.
Urbach, Otto: Bertrand Roth und sein Musiksalon. 295.
Volbach, Fritz: Die ästhetische und künstlerische Bedeutung des gregorianischen Gesanges und seine Stellung in der Liturgie. 115.
Wagner, Otto: Das deutsche Musikdrama der Gegenwart und der Allgemeine Deutsche Musikverein. 117.
Weingartner, Felix: Zum Brahms-Fest in Wiesbaden. 62.
Welker, Leonhard: Das Lied in der Oper und seine Bedeutung für das Dramatische. 231.
— Der Dialog in der Oper. 231.
Wetzel, Hermann: In welchem Takte steht Schumanns „Des Abends"? 115.
Willmann, Franz E.: Zum Jubiläum der Leipziger Thomasschule. 294.
— Musikpädagogische Ausstellung in Leipzig. 295.
Wirth, Moritz: Parsifal für Bayreuth? 230.
— Der Hund im „Ring des Nibelungen". 357.
Wittko, Paul: Franz Liszt und Wilhelm Jordan. 233.
Zuschneid, Karl: Das Phrasierungsproblem und die Konkurrenzausgaben von Klavierwerken. 293.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

BRAHMS-HEFT No 2



HEFT 1 · ERSTES OKTOBER-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es rührt mich unendlich, daß Du . . . Dich mit dem Studium Brahms' so tief eingelassen hast, und herzlich hat's mich gefreut, daß Dir die Bereicherungsversuche Deiner Musikseele schon teilweise gelungen zu sein scheinen. Aber — aber — aber wie viel leichter, schneller wäre Dir das geglückt durch meine Beihilfe! Ich schwöre, wenn Du sie nur einmal (mit den Proben) von mir gehört hättest, die vier Symphonieen, Du stimmtest unisono mir zu, daß Johannes Ludwig II. van [Beethoven] ist. Sieh — den Abend meines Lebens — zum Heile des nächsten Jahrhunderts will ich ihn nützen, dieses Evangelium der Musikwelt zu predigen. Die latente Glut, die in den genannten Symphonieen 10, 11, 12, 13 steckt, durch meine Interpretation soll sie patent werden. Diese Apostelbusiness wird mich bei Leben und Kraft erhalten.

Hans von Bülow an Frau Jessie Hillebrand, geb. Laussot in Florenz
Königsberg, 15. Januar 1890

INHALT DES 1. OKTOBER-HEFTES

RICHARD SPECHT: Zur Brahmsschen Symphonik

HUGO RIEMANN: Die Taktfreiheiten in Brahms' Liedern

HERMANN WETZEL: Zur Harmonik bei Brahms

GUSTAV JENNER: Zur Entstehung des d-moll Klavierkonzerts op. 15 von Johannes Brahms

WALTER NIEMANN: Johannes Brahms und die neuere Klaviermusik

WILHELM ALTMANN: Brahmssche Urteile über Tonsetzer

NEUE BRAHMS-LITERATUR Referenten: Richard Hohenemser, Wilhelm Altmann, Richard Wanderer

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

KRITIK (Oper): Stuttgart

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträts von Johannes Brahms: Photographie von C. Brasch (1896); Aufnahme vom Jahre 1864; Photographie von Ch. Scolik jun.; Aufnahme vom September 1894; letzte Aufnahme (15. Juni 1896); Brahms als Gast bei Dr. Victor v. Miller in Gmunden (vier Aufnahmen); Brahms-Büste von Adolf Hildebrand; Brahms als Dirigent, Zeichnungen von Willy von Beckerath (fünf Stück); Faksimiles: Erste Seite der Klaviersonate in fis-moll, op. 2; Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, vierhändig; „Guten Abend", Noten von Brahms', Text von Clara Schumanns Hand; Titelbild zu op. 97 von Max Klinger; Blick aus dem Fenster von Brahms' Arbeitszimmer in Wien

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR BRAHMSSCHEN SYMPHONIK

VON RICHARD SPECHT IN WIEN

Anders als das symphonische Werk der übrigen Großen der absoluten Musik steht die Brahmssche Symphonik im Gesamtbilde seines Schaffens. Bei Beethoven sind die Symphonieen die Höhenzüge, in machtvoll aufgereckten Gipfeln auf alles andere herabblickend und zu dem wild zerklüfteten, in Eis und jähen Felsmassen trotzig bis in den Himmel ragenden der „Missa solemnis“ führend, von deren einsamer Höhe kein Laut mehr zu den Menschen, nur zur Gottheit dringt und zu der keine irdischen Pfade führen: nur auf den Schwingen der Töne der letzten Quartette und Klaviersonaten, diesen aus tiefster Stille, Vereinsamung und Weltverlorenheit in majestätischer Klage und lebensflüchtigem Humor geborenen Klängen, vermag sich der Andächtige hinauftragen zu lassen. Bei Brahms ist es anders. Da führen die Symphonieen von dem Gipfel des „Deutschen Requiems“ fort. Aus den Schauern des Gerichts, den Geheimnissen des Jenseits, den trostvollen Verheißungen einer zur Religiosität gewordenen herben und gefestigten Menschlichkeit fort zu den Tragödien und Komödien des Lebens, in friedlichere Länder. Zum Ausdruck der besonnenen und beherrschten Kraft des Mannes, der sich selbst gefunden hat, ohne in Wüsten wandern zu müssen. Der, einer für sich und einsam unter vielen, sich doch nicht vor der Welt zu verschließen brauchte, der seine Wunden ohne Hohn und ohne Groll trägt und verbirgt, der sein Selbst in harter Zucht bewahrt hat und nun schenken kann, ohne Furcht, sich vergeuden zu müssen. Hier ist einer, der sein Bereich in sich erobert und geborgen hat, ohne mit dem Bereich außer ihm in Krieg und Zwiespalt zu geraten; der nicht auf weglosen Graten baut, von deren Bezirk kein Wanderer wiederkehrt wie er gekommen ist; der seine hochragenden Türme mitten unter die Menschen hinstellt, als Gotteshäuser für innerlich frei Gewordene. So mag man die Brahmssche Symphonik empfinden und als einen ungeheuren Willen zur Monumentalität dazu; einer Monumentalität von bewußter und geglückter Meisterschaft, die manche Rätselspiele der blutenden Seele, manch geheim angebrachte Merkzeichen stummer Leiden und Freuden, manch verräterische Sinnbilder verschwiegener Träume unter stolzen, kühnen, von zwingender Energie zu großartiger Einheit gebändigten Formen verbirgt und im kühlen Schatten ihrer Bögen und Kreuzgänge verschwinden macht. All dies zusammen ist vielleicht der Grund, warum diese Werke, zum mindesten die vier von Brahms ausdrücklich als Symphonieen bezeichneten, in der Reihe seiner Schöpfungen nicht eigentlich repräsentativ sind; für jene wenigstens, die einen Brahms für sich entdeckt haben, der nichts mit dem „Erben“,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nichts mit dem „Klassiker“ und dem strengen Hüter und Bewahrer überlieferter Formen gemein hat; der ihnen am teuersten und vertrautesten ist, wo seine sehnsüchtigen Melancholieen, seine trotzige Schwermut, seine versonnene Innigkeit und die spröde, schamhafte Männlichkeit seines wunderbar keuschen, verschlossenen und gefühlsstarken Wesens laut werden: zu einer Musik, die in ihrer unredseligen, von schwerstem Erleben und Empfinden beladenen Kraft, in ihrer innerlichen Gebundenheit und Intensität und in ihrer schmerzlichen Wahrhaftigkeit zu unserem geliebtesten Besitz gehört, — die aber kühl, reflektiert, ja abstrakt zu wirken vermag, wenn geflissentliche Meisterstrenge all dies heiße, blühende Leben, all diese rauschenden und raunenden Stimmen, dies schwelgerische Strömen einer traumvollen, phantastisch glühenden Romantik in die groß aufgerichteten und doch scheinbar allzu engen Klostermauern der Form bannen will. (Scheinbar zu eng: denn manchmal will es sich ereignen, daß die gewaltig geschwungenen Linien zu weit gezogen zu sein scheinen und erst mit dem rechten Inhalt versehen werden müssen; wobei man, so selten es sein mag, das quälerisch Verbissene dieses Energieverbrauchs spürt, der dann freilich aus den tiefsten Schächten Ungeahntes hervorholt; denn dieser Inhalt konnte nur ein echter und erlebter, nie ein „beiläufig“ hinzugefügter sein — Brahms vermochte alles, nur eines nicht: die Kunst, zu lügen. Weder im Reden noch in seinen Tönen.) Diesen Eindruck des Abstrakten, fast Theoretischen hat man in dieser Symphonik manchmal zu überwinden. Oder besser: in einzelnen Sätzen dieser Symphonik; denn einige unter ihnen sprechen mit solch wundervollen Zungen und sind so groß und frei, daß sie nur den höchsten Dingen der Tonkunst vergleichbar sind. Das macht: es ist ungerecht, von einer Brahmsschen Symphonik im ganzen zu reden. Selbst in den einzelnen Werken wird man zu scheiden haben; fast in allen Mittelsätzen spricht jener intime Brahms, der jeden bezwingt: spricht seine verklärte Trauer, seine vergeistigte Anmut und Heiterkeit, sein seliges, verhalten herzliches Schwärmen — oder es breitet sich ein lieblich ernstes Landschaftsbild aus, in Duft und Blüte, von leise plätschernden Brunnen unter breiten Linden durchrauscht, hell in warmer Sonne, vor der nur vorübergehend zarte Wolken verdüsternd vorbeiziehen. Fast niemals aber, auch in den Ecksätzen nicht, eine kosmische Stimmung, ein befreiendes Naturgefühl oder auch nur ein geheimnisvoller Naturlaut, wie es in anderen großen Werken so oft zum Ausdrucksproblem wird. Nur daß jene Mittelsätze, mögen sie nun in bukolischer Zierlichkeit, in lächelnder Wehmut, in gespenstig huschender Grazie oder in derb auftrumpfendem Übermut entzücken und bezwingen, recht eigentlich unsymphonisch sind und nicht nur, weil sich nur selten ein ideeller Zusammenhang (ein thematischer ist oft hergestellt) zwischen ihnen und den sie umrahmenden Außensätzen findet, sondern weil sie in ihrer ganzen Art und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weise mehr Kammermusik als Orchestermusik sind, trotz mancher oft bezaubernder instrumentaler Farben. Sie könnten ihren Platz ebenso in den unvergleichlich herrlichen, in erlesener Fülle und Süße prangenden Quartetten, Trios oder Sextetten des Meisters haben, — mehr: unter den Adagios und Scherzi der Kammermusik sind solche, die symphonisch ausschweifender und auch in ihrem üppigen, farbenstrahlenden Pomp des Klanges orchestraler gedacht sind als jene Mittelsätze der Symphonieen. Der vier Symphonieen in c-moll, D-dur, F-dur und e-moll, wohl gemerkt —; ich habe vorhin mit gutem Bedacht den Ausdruck von den Werken gebraucht, die der Meister ausdrücklich als Symphonieen bezeichnete: denn es gibt unter den Brahmsschen Schöpfungen einige und unter ihnen besonders eine, die dem Ideal der spezifisch „Brahmsschen" Symphonie viel näher kommt als jede der vier; eine, die in Bau und Gliederung, an Souveränität der thematischen Struktur mit jeder anderen den Vergleich besteht; aus der der ganze Reichtum dieser unerhört bewegten seelischen Welt spricht, in der ihr Geheimstes zum Klang wird, in der eine ganze, wundervolle, in Schmerzen reif gewordene Jugend sich verschwenderisch hergibt, all ihr verborgenes leidvolles Lieben, ihre stolz vermessenen Wünsche, ihre Enttäuschungen und ihr männlich gestähltes Hoffen, — die in Demut und Andacht in erschütterndem Ernst Zwiesprache mit dem Höchsten in sich selbst hält und dann in aller Zuversicht und in kraftsprühendem Selbstvertrauen alles Schwere und Düstere hinter sich wirft und in hellem Übermut ins Leben springt, der Welt den Krieg erklärt und siegesfroh, allem Schatten entfliehend, ihr jauchzendes Lied anstimmt. Die Geschichte des ewigen Jünglings; das Klavierkonzert in d-moll.

Der Weg von diesem frühen Werk des Meisters — und von anderen ähnlicher Art — zu den späteren, auch klarer durchgebildeten, in überlegener, aber auch oft kälterer Kunst gefügten ist ein seltsamer, und er kann nur aus persönlichem Erleben gedeutet werden. Es ist, als wenn er selber plötzlich von Angst befallen worden wäre, ins Ungemessene und Irre zu geraten (eine Angst, vor der ihn sein wundervolles Formgefühl, das ihn von je begleitete, hätte bewahren müssen), als hätte er gefürchtet, von seinen inneren Stimmen überwältigt zu werden, die so schwärmerisch, flehend, sehnsuchtvoll in ihm lockten und drohten, als könnten sie ihn verführen, seine künstlerische und ethische Ordnung preiszugeben, ins Uferlose zu versinken, sich ins Wahl- und Formlose zu verirren. In seinen ersten Werken strömt es so reich, tönt es in solch seltsam betörenden Lauten, singt es in solch hinreißender Fülle, als wären Eichendorffs „Taugenichts", Jean Pauls „Titan" und der Kapellmeister Kreisler zu einer einzigen Rätselgestalt zusammengeflossen, die ihre tönenden Träume träumt — und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dieser geistige und sinnliche Inhalt schafft sich derart immer wieder die einzig ihm gemäße Form und wird durch sie derart straff und künstlerisch gebändigt — während man in späteren Schöpfungen oft mit fast erschreckter Bewunderung zusieht, wie eine Form sich ihren Inhalt schafft —, daß man jenes Gefühl des Sich-verlieren-Könnens (wenn es wirklich vorhanden war) gar nicht zu begreifen vermag. Aber manche Werke der Brahmsschen Mannesjahre sprechen doch für ein fast gewaltsames Zurückdämmen jener überflutenden, in aufrührerischem Hochgefühl rufenden, überschwenglichen Stimmen, für ein Niederringen jedes rebellischen Gedankens, der sich nicht botmäßig der als rein erkannten und unverbrüchlich festgehaltenen Form fügen mochte. Und nur eins hat ihn immer wieder ganz frei gemacht: das Wort des Dichters, dem er sich anvertraute, bis es so ganz ihm zu eigen worden war, bis es unvermerkt mit unvergeßlichen Melodieen unlöslich verknüpft war. Wenn er sang, wurde seine Seele frei. In unzähligen seiner Lieder, am überwältigendsten aber im „Deutschen Requiem" — in dem die Gnade der Form den Gedanken erlöste und beschwingte, statt ihn einzuengen — und im „Schicksalslied" steht er dort, wo des Weltatems wehender Hall die Gesegneten der Menschheit trifft. Während er in den Symphonieen diese Selbstvergessenheit nicht findet; hier ist ein Achtsamer am Werk, mit wuchtigen Hammerschlägen schmiedend, Widerstrebendes zur Einheit verklammernd, — aber einer, der sich nicht preisgeben und sich nicht belauschen lassen will, ein „Objektiver", wenn man so sagen mag. Für jene, die im Kunstwerk nicht den reinen, aber höchst persönlichen Ausdruck der inneren Welt des Künstlers und alles möglichen „Autobiographischen" dazu sehen, sondern nur die Objektivierung eines wie immer gearteten Eindruckes oder Erlebnisses, mag er gerade hier am größten scheinen. Obzwar die anderen, zu denen der „Brahms intime" inniger spricht, nur näher zuzuhorchen brauchen, um auch in den großen symphonischen Sätzen (von den „kleinen" wurde schon gesprochen) zu finden, was sie suchen: ganz kleine, ganz versteckte Taktreihen, halb verborgen zwischen den grandios aufgerichteten und gegeneinander geführten thematischen Kämpferscharen, die die verschwiegensten Dinge ausplaudern, geheime Seligkeiten und Kümmernisse, über die der Sturm des Lebens im wilden Hinbrausen des Orchesters wegfegt. Freilich, wer den Meister ganz unbeobachtet überraschen will, muß sich in seine intimsten Tagebuchblätter versenken: in seine Kammermusik — in deren Spätfrüchten, besonders in den beiden Trios, allerdings auch vieles ist, was vom Zwang der Form „aufgesogen" wurde — und vor allem in seine letzten Klavierstücke: die verräterischsten Bekenntnisse seiner Seele für den, der zu lesen versteht. Und erschütternd und beklemmend zugleich, wie in ihnen immer mehr eine gar nicht Hans Sachssche, sehr wehmutvolle Resignation laut wird. Doppelt ergreifend bei einem, der so gar nicht zur Resignation geschaffen schien.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In den vier Brahmsschen Symphonieen sind vier kolossale Sätze: der erste der „Ersten", der erste und letzte der „Dritten" und der letzte der „Vierten" — dieser besonders ein Wunderwerk höchster Art: diese gigantische Passacaglia, in Variationen von acht zu acht Takten fortschreitend und nirgends eine Cäsur fühlbar; ein einziger großer Bogen, in immer gewaltigerem, immer freier gestaltetem Gesang einer Riesennachtigall, unerschöpflich in immer neuem Blühen und Treiben aus scheinbar so dürftigem Kern. In diesem, wie in anderen Meistersätzen des Künstlers meldet sich immer wieder und immer bestimmter der Eindruck, als wäre nicht das erste Thema, sondern der Höhepunkt seiner Durchführung und Entfaltung der erste Einfall, und als wäre das Thema dann erst von ihm aus auf seine ursprüngliche, einfache Form zurückgeleitet. Dieser Eindruck wird noch bestärkt, wenn man das thematische Verfahren des Meisters in der Zweiten und Dritten Symphonie betrachtet:[1]) das eintaktige Motiv, das Brahms dem eigentlichen Thema der „Zweiten", das zweitaktige, das er dem der „Dritten" voranstellt, und die beide kaum organisch zu dem ursprünglichen Einfall gehören, sondern zu späterer Durchführung und zur Aufrichtung des symphonischen Gerüsts benutzt werden, sprechen deutlich für das Vorhandensein einer solchen (im übrigen vielleicht dem Tondichter selbst nicht einmal immer bewußten) derivativen Methode. Tatsächlich werden beide Motive auf das bedeutsamste verwendet; besonders das der „Dritten", das fast zur Bedeutung eines Schicksalsmotivs wächst, trägt aufs großartigste den symphonischen Bau des Beginns, schlingt um alle Sätze ein einheitliches Band und greift in die Geschicke der übrigen Themen in entscheidendster Weise ein. (Weniger fühlbar im zweiten Satz, zu dem, nebenbei bemerkt, Brahms selbst ein eigentümliches Verhältnis gehabt haben muß; ob eines der zärtlichsten Liebe, die sich scheut, ihr Innerstes auszusprechen, oder das des Fremdgewordenseins, wage ich nicht zu entscheiden — sicher ist, daß er sich zweimal auf das entschiedenste geweigert hat, den in ruhiger Zartheit hinschwebenden Satz selbst zu spielen: einmal, als ich selbst das Glück hatte, das Werk vierhändig mit dem Meister durchzugehen; das zweitemal, als er es mit einer gemeinsamen Freundin spielte. Beidemal blätterte er mit einem gebrummten „Ach was, das ist ja zu langweilig" [mit dem es ihm kaum Ernst war] darüber hinweg und war durch keinerlei Zuspruch davon abzubringen, das Stück wegzulassen.) Nicht ganz so entscheidend ist die Rolle des Auftaktmotivs der

[1]) Max Kalbeck hat in seinem großen Brahms-Werk nicht nur alles biographisch Wissenswerte, sondern auch alles Analytische mit solcher Liebe und solchem — eben nur dieser Liebe möglichen — Scharfsinn dargestellt, daß jeder weitere Versuch in dieser Hinsicht überflüssig wird und der Hinweis auf das außerordentlich aufschlußreiche Buch, das freilich in seinen Sympathieen gerechter ist als in seinen Antipathieen, genügen mag.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Zweiten" — das übrigens in den ersten Tönen des Finale wiederkehrt, dessen etwas forcierter Frohsinn sich so seltsam von der arkadischen Anmut des vorletzten Satzes und von der ernsten Milde des zweiten abhebt, — aber auch hier ist es ein meisterhaft verwendetes Mittel zur Herstellung der organischen Einheit des Satzes. (Im übrigen eines, das auch Bruckner gern verwendet, nur daß er gleich eine Themengruppe vor den Eintritt des eigentlichen Hauptthemas stellt. Was wohl die einzige Ähnlichkeit der Brahmsschen mit der Brucknerschen Symphonik sein mag, die so gar nicht von dieser Welt ist.) Erstaunlich wirkt es auch jedesmal, mit welcher Kraft und Meisterschaft Brahms oft ein an sich gar nicht symphonisches Thema zu ungeahnter Größe anwachsen zu lassen weiß (wobei vielleicht auch hier der umgekehrte Vorgang, der des Derivatthemas möglich ist): wie z. B. das an sich gar nicht bedeutungsvolle, fast kokett hintänzelnde Seitenthema des ersten Satzes der „Dritten" dann in der Durchführung plötzlich in tiefer Erregung erst in den Fagotten, Bratschen und Celli, dann, von zuckendem, fieberischem Pulsieren der Bässe begleitet, in den Geigen laut wird — es ist die gleiche Ergriffenheit, die einen befällt, wenn von einem für oberflächlich gehaltenen Menschen plötzlich die Maske des Alltags abfällt und man einen Blick in seine leidende Seele wirft ... Ebenso, wenn das dumpf und drohend schleichende Thema des Finale sich plötzlich aufreckt, alle mahnende Beschwichtigung niederrennt, in wilden Schlägen loswettert, um dann, in ruhiger Größe, friedenvoll beschwichtigt, mit den Themen des Hauptsatzes vereint, leise zu verschweben. Hier und ebenso in dem herrisch tragischen Hauptsatz der „Ersten" waltet eine Wucht und Geschlossenheit, die in gleich zwingender Gewalt nicht alle Brahmsschen Symphoniesätze beherrscht: nicht einmal den an sich meisterlichen ersten Satz der „Vierten", in dem es doch manchmal wie ein plötzliches Müdewerden, wie ein Stocken dieser dem Klingerschen „Beethoven" gleich mit zusammengepreßten Lippen und geballter Faust schmiedenden Energie berührt. Mag sein, daß solche Eindrücke auch am Klang des Brahmsschen Orchesters liegen. Unnötig, zum Überdruß wieder einmal über die „Unzulänglichkeiten" dieser Instrumentation zu sprechen. Ob Brahms orchestral, nicht nur polyphon gedacht hat, bleibe dahingestellt; man kennt die eigensinnigen Marotten seiner Orchestrierung: sein Verwerfen der Ventilinstrumente, sein Beschränken auf Naturhörner und ihre Töne, seine Art, die Instrumentalgruppen oft ganz unvermittelt, oft nur in den letzten zwei Tönen einer Phrase verbunden einander ablösen zu lassen, statt sie zu mischen — aber es wäre töricht zu behaupten, daß der Meister, der neben zahllosen berückenden Klangkombinationen das Kolorit der beiden Finales der Dritten und Vierten Symphonie, des zweiten und fünften Requiem-Satzes hervorgezaubert hat, nicht genau wußte, was er wollte. Die Herbheit dieses Erklingens, dieses Spröde, Unschmeichlerische seines Orchesters

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

war durchaus seinem Wesen entsprechend, und es entspricht auch seinem Werk. Um so unangemessener von Steinbach, der ja jetzt als der berufene Brahms-Interpret gilt, durch allerlei Mittel, durch aufgestellte Schalltrichter und forcierte Rubato-Kantilenen moderne Effekte hervorzubringen, die sehr unbrahmsisch sind und fast wie eine Unkeuschheit wirken. Brahms, der die vervollkommneten Instrumente unserer Tage in jeder ihrer Wirkungen kannte, hat in vollem Bewußtsein auf diese Wirkungen verzichtet, und man nimmt seinem Werk das Wesentliche, wenn man es zu einem falschen äußeren Glanz bringt, der mit dem innersten Wesen der Schöpfung und ihres Schöpfers im Widerspruch steht.

Die Brahmssche Symphonik umfaßt alle Tragik und alle Herrlichkeit seines Schaffens. Tragik auch in den wundervollsten dieser Sätze, in denen es oft wie eine unstillbare Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen erklingt; aber besonders in jenen, in denen er die Tradition der Klassiker erneuern will und in großartiger Weise zeigt, wie ein moderner Inhalt in ererbte Formen einzubauen ist. Trotzdem wird man sich nicht täuschen, wenn man gerade diesen Teilen seines Werkes, die an Meisterzucht und hohem Willen vielleicht die imposantesten Zeichen seines Wesens sind, nicht die gleiche nachwirkende und dauernde Liebe vorhersagt, wie jenen, in denen er ganz er selbst ist, keine Schatten beschwört und nur sein unendlich reines, unendlich gütereiches und doch verschlossenes Wesen zeigt, und in denen sein ganzes großes Herz schlägt. Er ist mit Bewußtsein den Weg aus dem romantischen Land gegangen und hat das Land Beethovens und Bachs mit der Seele gesucht. Aber der Zauber der blauen Blume war mächtiger; er hat sich aus der Verstrickung zu lösen gemeint, aber er hat sich getäuscht: zeitlebens ist er der Romantiker, der verträumte Schwärmer, der innige Einsame geblieben, hat die Stimmen rauschender Wälder, die strahlenden Augen jungfräulicher Königinnen, windverwehte Töne verlorener Liebeslieder in neue Klänge gezaubert und sein eigenes, von Schmerzen und Seligkeiten gesegnetes Leben dazu. Und nur dort ist er unwiderstehlich und unvergeßlich. Als „Erbe“ hatte er zu wenig zu verschwenden, wenn er auch hier köstlichen Besitz neu erobert und gefestigt hat. Aber nur als ewiger Jüngling, als sehnsuchtsvoll Ringender, aus verschütteten Quellen Trinkender, als einer der wunderlichen und geliebten Märchenprinzen der Musik, die immer wieder schlafende Königstöchter entzaubern und erlösen, hat er jenes Land Beethovens und Bachs auch wirklich gefunden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE TAKTFREIHEITEN IN BRAHMS' LIEDERN

VON HUGO RIEMANN IN LEIPZIG

Die Geschichte des Liedes weiß um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert von einer merkwürdigen Wandlung zu berichten, welche das Verhältnis der musikalischen Einkleidung (Melodiebildung) zu dem Metrum des komponierten Gedichts erfuhr. Während vorher dessen rhythmisches Gerüst vom Komponisten (wenigstens in den [zwar mehrstimmig, aber Note gegen Note gesetzten] Tanzliedern, Villanellen usw.) in der Melodieführung streng gewahrt wurde und daher eine Reihe gleich gebauter Strophen ohne Veränderung nach derselben Musik abgesungen werden konnte, wie es noch heute im gemeinen Strophenliede geschieht, brachte der darum weltberühmt gewordene Giulio Caccini die raffinierte Neuerung auf, die heute das höhere Kunstlied vom Strophenliede unterscheidet, nämlich das penible Eingehen auf die Akzentansprüche und die Ausdrucksbedeutung der einzelnen Worte, die natürlich nur in Ausnahmefällen in mehreren Strophen dieselben sind. Er brachte also das, was z. B. ein Lied von Schumann von einem Volks- oder Studentenliede unterscheidet. Aber er ging noch weiter, indem er auch allerlei Dehnungen oder Beschleunigungen, wie sie ein Gesangskünstler beim Vortrag auch eines schlicht gebauten Liedes anzubringen weiß, in die Notierung einbezog, aber nicht mit Vortragsbezeichnungen wie ritenuto, stringendo und dergl., die damals noch nicht gebräuchlich waren, sondern vielmehr mit Veränderung der Notenwerte. Caccini sagt darüber selbst (in der Vorrede der zweiten Serie der Nuove musiche 1614): „Questa mia maniera di cantar solo, la quale io scrivo giustamente come si canta." Eigentlich würde Caccini's Notierungsweise nach unseren heutigen Begriffen von Takt und Deklamation wiederholte Taktwechsel bedingen; aber er notiert vielmehr fast alle seine Gesänge ohne Taktwechsel glatt durch mit vorgezeichnetem C, also so, wie ja das italienische Opernrezitativ über 200 Jahre lang ohne Rücksicht auf die Lage der Wortakzente im Takt mit C notiert worden ist. Die Folge dieser Schreibweise ist begreiflicherweise gewesen, daß heutzutage Caccini's Deklamation durchschnittlich miserabel gefunden worden ist, so daß man schwer begreifen konnte, was ihn eigentlich berühmt gemacht hat. Da aber Caccini sich gerade die Aufgabe gestellt hatte, besser zu deklamieren als seine Vorgänger, und da die Mitwelt ihn für seine Leistungen auf diesem Gebiete in den Himmel erhoben hat, so lag eben die Schuld nicht bei ihm, sondern bei den Kritikern unserer Zeit, die seine Absichten nicht mehr verstanden. Ausführliche Nachweise, daß das sich wirklich so verhält, gibt der kürzlich erschienene vierte Teil meines „Handbuchs der Musikgeschichte" (II, 2, Das Generalbaßzeitalter).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ganz ähnlich wie Caccini ist es aber Johannes Brahms ergangen, nur daß er nicht erst nach 200 Jahren, sondern gleich bei Lebzeiten von einem recht erheblichen Teile der Musiktreibenden mißverstanden worden ist. Auch Brahms faßt als höchstes Ziel ins Auge, der Dichtung in vollstem Maße gerecht zu werden, auch er schreibt genau so, wie gesungen werden soll, und wenn er auch natürlich von den inzwischen eingebürgerten Vortragsbezeichnungen Gebrauch macht, so sind doch Fälle bei ihm gar nicht selten, daß er z. B. ein Ritardando durch längere Notenwerte im Konflikt mit der Taktordnung ausdrückt. Auch er ist daher seitens minder einsichtiger Hörer, Leser oder Sänger deren absprechendem Verdikt nicht entgangen, daß er öfter Deklamationsfehler mache. Das ist freilich ein schlimmer Vorwurf für den Meister, der doch im allgemeinen Urteil als der größte Förderer des Liedes nach Schumann gilt. Sein Ruhm steht zwar so fest, und eine sehr große Zahl seiner Lieder hat sich so allgemein in die Herzen eingesungen, daß es als recht überflüssig erscheinen kann, für ihn wie für ein verkanntes Genie einzutreten. Aber es wäre ein Armutszeugnis für die Musiktheorie der Gegenwart, wenn sie gegenüber der Schwerverständlichkeit des formalen Aufbaues mancher Brahms'schen Lieder, deren hochkünstlerische Wirkung außer Frage steht, die Waffen strecken und zugeben sollte, daß sie ihnen nicht beikommen könne. Mit anderen Worten: was wirklich zwingend wirkt, künstlerisch wohlmotiviert erscheint, muß doch trotz des Scheines des Gegenteils auf innerer Gesetzmäßigkeit beruhen, und was so sicher intuitiv erfaßt werden kann, muß sich schließlich auch erklären lassen.

Daß unser unausgesetzt tanzmäßig sich abklappernder Takt nicht eine Naturnotwendigkeit ist, hat freilich die Musikgeschichte schon mehrfach zu erkennen Gelegenheit gehabt, z. B. in den lyrischen Versmaßen des Altertums mit ihren so oft aus dem geraden Takt in den ungeraden umspringenden Zeilen. Auch die häufigen Taktwechsel, z. B. Lully's im Rezitativ und in den Arien reden da eine deutliche Sprache, und besonders hat ja Franz Liszt an allen Ecken und Enden gegen den starr weitergehenden Takt Front gemacht. Nun aber etwa schließen zu wollen, die Zeit wohlgemessenen Taktes liege hinter uns, und wo nicht getanzt werden solle, brauche auch kein strenger Takt zu herrschen, wäre ein verhängnisvoller Irrtum. Alle freieren Bildungen werden heute wie zu allen Zeiten am Maße der streng regulären zu messen sein und erhalten eben durch ihre Abweichung von den schematischen ihren Sonderwert und ihre Sonderwirkung. Mit der bloßen Aufhebung normativer Begriffe ist niemandem gedient, speziell auf dem Gebiet des Liedes weder dem Sänger oder Hörer noch dem Komponisten. Solange also das Fassungsvermögen nicht ausreicht, die wohlproportionierte Anlage und immanente Logik in Brahms' Schaffen zu erkennen, wenn auch nur intuitiv mit dem Gefühle, ist es

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ehrlicher zu gestehen, daß einem Brahms' Faktur Unbehagen verursacht, daß man zu einem vollen Genießen nicht gelangen kann. Aber so törichte Vorwürfe wie den schlechter Deklamation sollte man besser nicht aussprechen und bescheiden zugeben, daß der empfundene Mangel nicht Brahms, sondern dem eigenen Vermögen anhaftet.

Natürlich kann ich nicht hoffen, hier in einem kleinen Aufsatze mit einem Male die Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, die einem sofortigen Verstehen von Brahms' intrikaten Ideen in den Weg treten. Ich beabsichtige nichts weiter, als an zwei Beispielen zu zeigen, wie man im Einzelfalle durch eingehende Analyse des Aufbaues diesen übersichtlich machen und damit sich neue Quellen des Genusses erschließen kann. Wer freilich die Lustwerte formaler Beziehungen leugnen zu müssen glaubt, der wird meinen Ausführungen wenig Geschmack abgewinnen.

Ich wähle zwei allbekannte Lieder: op. 105 II „Immer leiser wird mein Schlummer" und op. 107 III „Schwalbe, sag mir an". Vielleicht werden Brahms-Kenner verwundert fragen, was denn an diesen sonnenklaren Liedern zu erklären sein solle? Freilich, sie gehören nicht gerade zu denen, welchen man schlechte Deklamation vorgeworfen hat; daß es aber doch auch in ihnen mancherlei klarzustellen gibt, werden wir gleich sehen. Für diesmal kommt es mir in erster Linie darauf an, die Verwandtschaft der freien Verfügung Brahms' über die Taktverhältnisse mit derjenigen Caccini's aufzudecken. Mit Caccini'schen Parallelstellen will ich aber hier den Leser verschonen: wer tieferes Interesse an der Frage nimmt, wird sie anderwärts zu finden wissen.

Im Anfang von op. 105 II fällt zunächst auf, daß die beiden ersten Zeilen trotz ihrer achtsilbigen Normalverse und der gleichmäßigen Fortführung des punktierten Rhythmus je drei Takte in Anspruch nehmen:



Wer sich vollständig auf Brahms' Taktstriche verläßt, wird ein leises Unbehagen spüren, das die Dehnung der Reimsilben und die lange Pause bewirken. Die Nachbildung des Schlusses der ersten Zeile in der Begleitung wird er geneigt sein, als Überbietung, Wiederholung des Schwerpunktes des zweiten Taktes zu verstehen, wie sie ja Brahms liebt; aber dann entsteht die große Schwierigkeit, die Fortsetzung ihrem rhythmischen Wesen nach zu begreifen, da nach der zweiten Zeile nicht die Begleitung,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sondern die Melodie die Schlußbildung aufgreift, aber nicht stillstehend, sondern weiterführend. Wer dagegen die Notierung nicht vor Augen hat, der wird nur die beiden gleichgebauten Melodiezeilen mit ihren durch die Reime festgelegten Schwerpunkten hören und gar nicht auf den Gedanken kommen, daß die beiden Glieder dreitaktige sein sollen. Man übersehe Brahms' Allabrevezeichen nicht (𝔠); nicht Viertel, sondern Halbe sollen als Zählzeiten empfunden werden, freilich zufolge des beigeschriebenen Tempo „Langsam" Zählzeiten breiten Maßes. Die Harmoniebewegung bringt zwar an der Stelle, wo der erste Taktstrich steht, einen neuen Akkord, aber dieser gibt dem „leiser" in solcher Stellung im Takt beinahe allzuviel Akzent und die glatte Sekundbewegung der Stimme verhüllt doch eigentlich nur einen bis zur Reimstelle bleibenden cis-moll Akkord. Wer das Lied kennt, hört doch erst bei der Reimstelle wirklich eine ernstliche Bewegung der Harmonie und daher das ganze Gebilde nicht als 𝔠, sondern als $^{3}/_{2}$-Takt:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dadurch, daß die Fortsetzung mit einer Nachbildung des Schlusses (gis, eis, fis) einsetzt, tritt ganz unauffällig der ₵-Takt an die Stelle des $^3/_2$-Taktes, und der Nachsatz verläuft in der natürlichsten Weise. Eine Nachahmung seiner Schlußbildung wiederholt den achten Takt. (Eine Verstümmelung des Reimgefüges ist das „über mir" statt „über mich", wie es natürlich heißen muß, da „bitterlich" nachher darauf reimt.) Bewundernswürdig ist, wie Brahms mit den fünf Silben „Zitternd über mich" den ganzen Nachsatz dieser ersten Periode bestreitet. Übrigens hat ihm Hermann Linggs Strophenbau keine leichte Aufgabe gestellt. Man vergleiche:

	1.	Silbenzahl
a	Immer leiser wird mein Schlummer,	8
a	Wie ein Schleier schwebt mein Kummer	8
b	Zitternd über mich.	5
b	Oft im Traume hör ich dich	7
c	Rufen drauß vor meiner Tür,	7
c	Niemand wacht und öffnet dir,	7
b	Ich erwach und weine bitterlich.	9

	2.	
a	Ja, ich werde sterben müssen,	8
a	Eine andre wirst du küssen,	8
b	Wenn ich bleich und kalt.	5
c	Eh die Maienlüfte wehn,	7
b	Eh die Drossel singt im Wald,	7
c	Willst du mich noch einmal sehn,	7
b	Komm, o komme bald!	5

Augenscheinlich hat Brahms (oder Lingg?) Zeile 4 und 5 der ersten oder der zweiten Strophe umgestellt, was des Sinnes wegen entschieden eine Verbesserung ist, aber die Übereinstimmung des Reimgefüges der beiden Strophen stört. Auffällig ist auch, daß die Schlußzeile der ersten Strophe 9, die der zweiten nur 5 Silben zählt (Wiederholungen, etwa „Komm, [o komm,] o komme bald" scheinen unterdrückt).

Sehen wir nun zunächst, wie weit die Komposition der zweiten Strophe unsere Erklärung des Baues der ersten Periode bestätigt. Die Melodieführung ist stark abweichend; das „Ja, ich werde sterben müssen" ist in die höhere Tonlage der zweiten Zeile der ersten Strophe verlegt, überhaupt ist im Grunde nur die Melodie der ersten und zweiten Zeile vertauscht, ganz gewiß mit feiner Erwägung, daß die Steigerung der zweiten unpassenderweise eine Regung der Eifersucht an die Stelle der rührenden Entsagung stellen würde; das „Wenn ich bleich und kalt" ist um eine

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Halbe verschoben, so daß der Hauptakzent auf „bleich", nicht auf „kalt" fällt. Übrigens verläuft die Periode durchaus entsprechend und hat gleichen Schluß wie in der ersten Strophe:

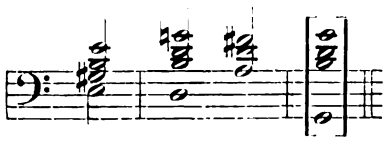


Der Vordersatz der zweiten Periode ist in beiden Strophen völlig gleich komponiert. Die erwähnte Vertauschung der beiden Zeilen ist kaum bemerkbar (allerdings wird der unreine Reim „Tür — dir" etwas bloßgestellt dadurch, daß die Zeilen wieder direkt folgen):



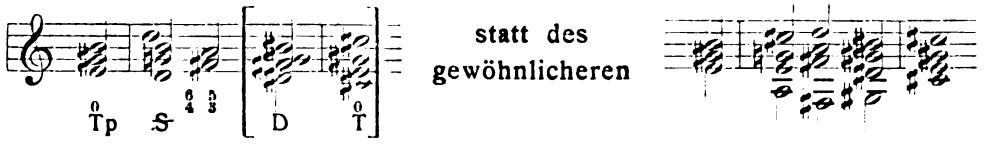
1. Oft im Trau - me hör' ich dich ru - fen drauß vor mei - ner Tür
2. Eh die Mai - en - lüf - te wehn, Eh die Dros - sel singt im Wald

Die Gleichbildung dieser beiden Melodiezeilen (trotz fehlender Reimbeziehung) stellt dieselben deutlich in Parallele mit Zeile 1—2 der ersten Periode, obgleich dort die Zeilen länger waren und die Taktart $^3/_2$. Auch der Nachsatz der zweiten Periode ist als Parallelbildung desjenigen der ersten Periode in beiden Strophen verständlich, aber freilich — entsprechend dem besonders in der ersten Strophe so viel silbenreicheren Texte — weit ausgereckt. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich annehme, daß derselbe mit Ganzen als Zählzeiten gelesen werden muß; die Berechtigung dazu geben die durch zwei Takte $^4/_4$ durchgehaltenen Harmonieen der zweiten Strophe. Eine Zerlegung in mehrere Nachsätze verbietet die kühne Harmoniefolge in beiden Strophen, die auf der Folge mehrerer Kleinterzschritte beruht, einer Sequenzbildung gewagtester Art, während deren keine Schlußwirkung zustande kommen kann. Da allemal der folgende Kleinterzklang in Quartsextlage auftritt, so erweckt jedes Glied der Sequenz den Schein, als werde ein Schluß eingeleitet, und zwar zu der Parallele der Variante des ersten Akkords:


(ebenso d c [f])

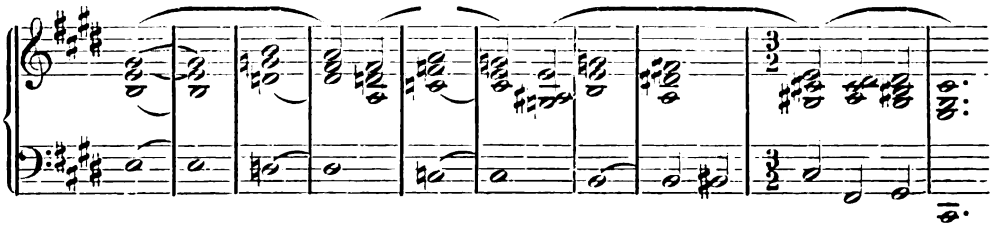
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oder aber, es ist auch die Auffassung möglich, daß ein Plagalschluß zum Akkord der neapolitanischen Sexte der Haupttonart (cis-moll) gemacht wird:

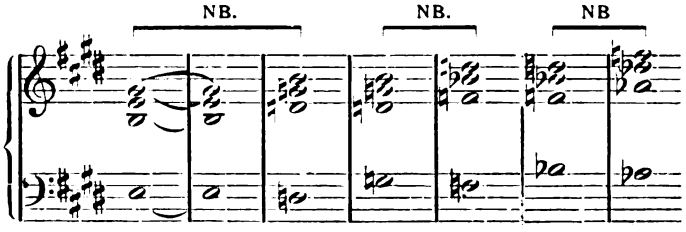


statt des gewöhnlicheren

diese Formel aber, statt tonal fortgesetzt, sequenzartig herabsteigend nachgebildet, so daß die ganze Folge der ersten Strophe nichts anderes ist als:



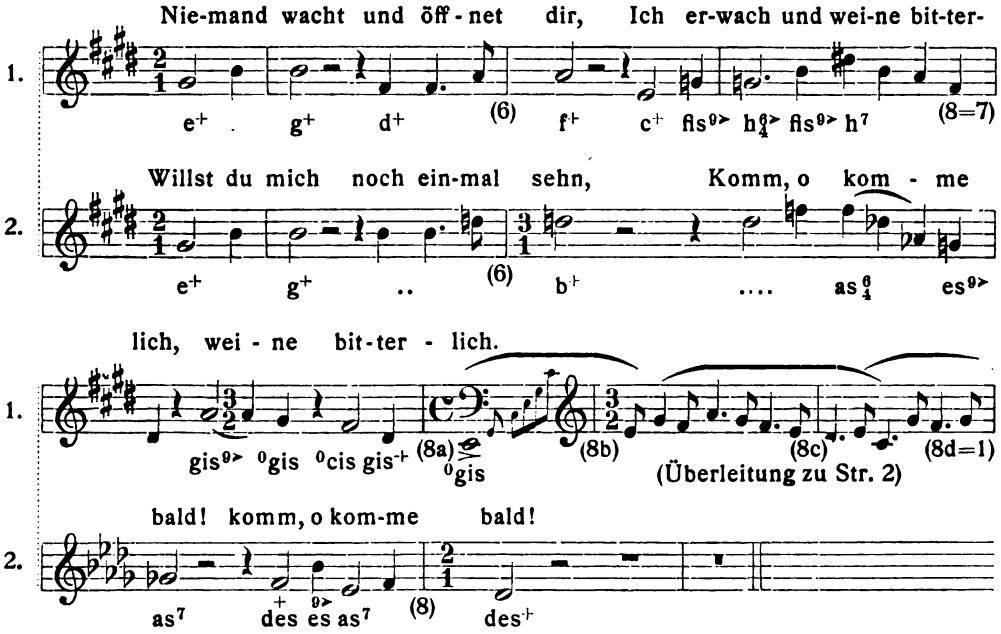
Die entsprechende Stelle der zweiten Strophe ist insofern viel freier angelegt, als sie den Rückweg zur Haupttonart nicht einschlägt, sondern durch drei steigende Kleinterzschritte nacheinander ($e^+ — g^+ — b^+ — des^+$) zum Schluß in Des-dur kommt, das als enharmonisch mit Cis-dur identisch, als Variante der Haupttonart genommen werden muß (Dur-Schluß). Man darf aber wohl von Brahms annehmen, daß er diese Entrückung in das ganz abgelegene Gebiet der B-Tonarten mit dem bloßen Scheine der Zugehörigkeit (denn mehr bedeutet in solchem Falle die Enharmonik nicht) mit besonderer poetischer Absicht gewählt hat; ist doch auch das Kleinterzmotiv der Singstimme (je dreimal in jeder der beiden Strophen) so geartet, daß es sich von dem Tone nach oben wegwendet, der in der folgenden Harmonie chromatisch verändert ist, so daß also nach vulgärer Terminologie eine querständige Führung (richtiger eine innerliche Umwandlung von packender Wirkung) entsteht. Die Folge sieht in der zweiten Strophe so aus:



hat also nicht die mildernden erklärenden Auflösungen der Quartsextakkorde. Die starken Abweichungen der Melodieführung gegenüber der ersten Strophe sind durch den Text so wohl motiviert, daß es keiner weiteren Worte bedarf; es sei nur noch hingewiesen auf die Unterdrückung des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wertes einer ganzen Note bei dem ersten „Komm', o komm". Vielleicht hängt dieselbe zusammen mit der Verkürzung der Textzeile (1 Takt $^{3}/_{1}$ statt 2 Takte $^{2}/_{1}$). Der Nachsatz der zweiten Periode der beiden Strophen sieht so aus:



Brahms' Notierung hat nur an einer Stelle einmal zwei Takte $^{3}/_{2}$ Takt (übrigens durchweg ¢), nämlich da, wo er doch gezwungen war, die $^{3}/_{2}$ in der Taktmitte einzuzeichnen (bei dem zweiten „weine bitterlich"). Man kann wohl darüber streiten, ob meine Takteinteilung für den Sänger und Spieler eine Erleichterung bedeutet; um den Periodenbau seiner großen Regelmäßigkeit nach herauszustellen, ist sie aber unerläßlich. —

Ähnlich liegen die Verhältnisse in dem Schwalbenlied, nur hat da die Taktart des ersten Gesangsmotivs:



bestimmend für die Schreibweise des Taktes für das ganze Lied gewirkt, obgleich in diesem die effektiven Taktverhältnisse noch bunter wechseln als in dem Mädchenlied. Die gleichmäßige Fröhlichkeit der Stimmung hat es aber möglich gemacht, die zwei Strophen des Gedichts vollständig gleich zu komponieren, so daß die Durchnotierung kaum nötig war. Zunächst ist mir nun aber der $^{3}/_{4}$ Takt des Vorspiels (der als Zwischenspiel zwischen den beiden Strophen und als Nachspiel [mit Ganzschluß]) wiederkehrt, durch-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus fraglich. Mit der Melodik des Gesangs hat dieses reizende Ritornell nichts zu schaffen, sondern steht ähnlich selbständig zwischen den gesungenen Zeilen wie in Beethovens Bagatelle op. 126 No. 6 das Vor- und Nachspiel oder (noch verwandter) das flatternde Triolenthema zwischen den drei Vorführungen des pausendurchsetzten Hauptthemas. Seine Taktart ist wohl nicht $^3/_4$, sondern $\mathbf{C}$ bzw. $\mathbf{\Phi}$ (ich notiere nur die Melodie):



Die letzte Viertelpause der Notierung ist Luftpause (ich schreibe sie darum über den Doppelstrich), die nur den Anfang des Gesanges verzögert (wofür die Alten das Zeichen $\frown_0$ hatten). Daß nicht mit vollem Tempo aus dem Vorspiel in den Gesang hinübergegangen werden darf, wird schwerlich jemand bestreiten; jeder verständnisvolle Begleiter wird den letzten Takt des Vorspiels etwas zurückhalten. Die Unrichtigkeit der Originalnotierung verleitet leicht zur Annahme einer Abrundung in sich, die das Vorspiel in Wirklichkeit nicht hat:



Aber nur der Vordersatz der ersten Periode des Gesanges hält den nun einsetzenden $^3/_4$ Takt fest; der Nachsatz springt durch die Motivbildung ganz deutlich in $^2/_4$ Takt über:



Die sieben Takte $^3/_4$ der Originalnotierung verbergen die Schlichtheit der Bildung auch des Nachsatzes ganz unnötigerweise. Die eigentlichen Schwierigkeiten kommen aber erst nun. Daß das Zwischenspiel, das jetzt einsetzt, die nächsten Gesangstakte voraus andeutet, ist zweifellos; aber die Akzente verraten in beiden Strophen, daß die Taktstriche wohl nicht ganz ihre Schuldigkeit tun:

1. oder hast du | jüngst erst | dich ihm ver traut?
2. Gelt, du bist wohl | auch noch | nicht lange | Braut?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

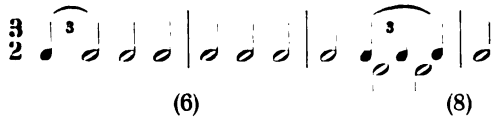
Entscheidend ist die Harmoniebewegung. Wenn man auch bei Brahms Harmonieen, die antizipierend (synkopisch) auf die leichte Zeit einsetzen und in die schwere Zeit hinein bleiben, oft genug antrifft, so liegt doch für die Annahme einer solchen komplizierten Bildung hier kein Anlaß vor. Der gemeine Hörer hört:



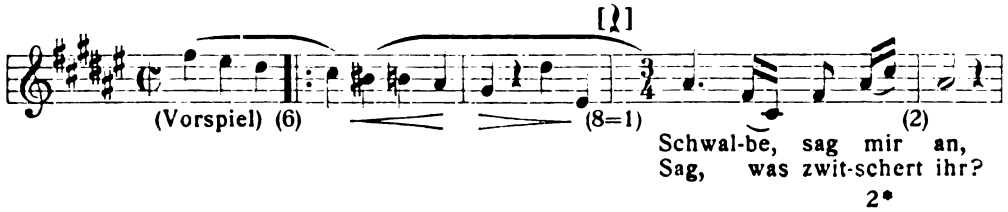
d. h. es entsteht beim Übergang ein einzelner Takt $^4/_4$, und der vorletzte Takt (mit vorgeschriebenem Ritardando) enthält nur zwei statt drei Viertel. Die Frage, ob dieses neue Gebilde eine selbständige Periode vorstellt, ist wohl zu verneinen, da der Text zu sehr nur Ende und Nutzanwendung der vorausgehenden Zeilen ist, die Harmonie nur eine einzige Kadenz mit mehrmaligem Ansatz bildet, und auch die Melodie keine genügend selbständige Entwickelung hat:



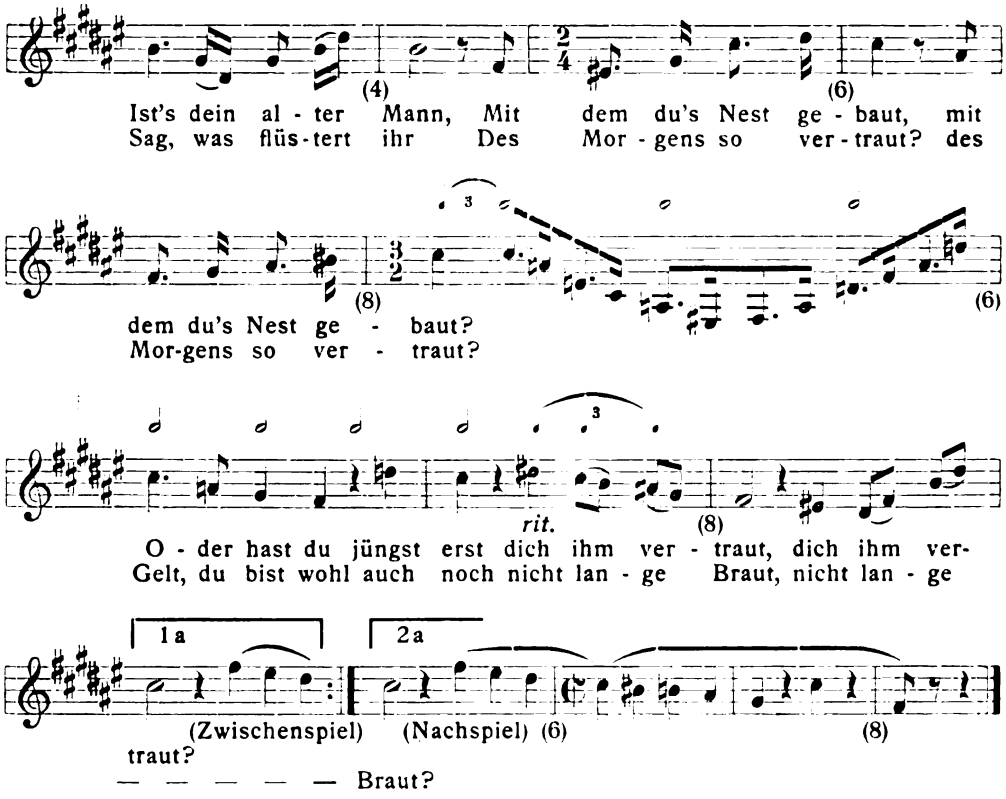
Die Melodie steht doch eigentlich auf dem cis fest bis zum definitiven Herabgehen im letzten Takt, und das ganze Glied ist ein einziger Nachsatz, der, nach dem abschließenden Viertel „gebaut", dasselbe ignorierend mit dem sechsten Takt einsetzt, aber zweimal mit ausführlichem Auftakt (5—6) denselben emphatisch bekräftigt. Ob man vorzieht, das cis des ersten Periodenschlusses als einen unvollständigen Takt zu betrachten (nur $^1/_4$), oder aber mit den nachfolgenden drei Vierteln als einen Takt $^4/_4$ anzusehen, verschlägt nicht eben viel. Allenfalls könnte ernstlich in Frage gezogen werden, ob nicht die noch viel freiere Deutung:



den eigentlichen Sinn enthüllt, also, wenn ich das ganze Lied samt dem doppelten Text skizziere:



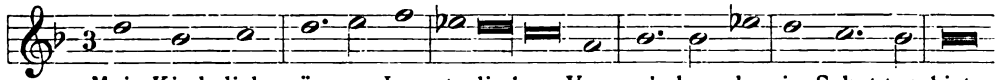
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Darüber ist man sich wohl einig, daß Brahms in bezug auf die Taktordnung in vielen seiner Lieder sehr frei verfährt (natürlich nicht in denen, die auf volksmäßiger Basis beruhen). Aber wenn man sich darüber wirklich einig ist, so sollte man sich nicht damit zufrieden geben, zu konstatieren, daß Brahms' Takte keine eigentlichen Takte sind, sondern versuchen zu ergründen, was hinter der uneigentlichen Notierung steckt. Es ist bei Brahms nicht anders als z. B. bei Heinrich Albert und anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts. Wenn Kretzschmar in seiner Geschichte des neuen deutschen Liedes kurzweg sagt (I. 28): „Die Mensuralzeit kennt keine guten und schlechten Taktteile, sondern betont nach den Wortakzenten", so leistet er damit einer höchst bedenklichen Verwirrung der rhythmischen Grundbegriffe Vorschub. Bekanntlich beruht die ganze Lehre vom strengen Satze auf der fortgesetzten Unterscheidung guter und schlechter Taktteile, die schon die Theoretiker des 13. Jahrhunderts ebensogut kennen und bestimmt formulieren wie wir heute. Die Zeit aber, wo die Notierung darauf Verzicht leistet, durch die Taktzeichen überall genau gute und schlechte Zeiten zu unterscheiden, ist gerade die, wo die sogenannte Mensur (richtiger die verschiedene Mensur, die verschiedene Geltung derselben Wertfolgen je nach der Taktvorzeichnung) abkommt. Wenn diese Zeit im Widerspruch mit einem (aber nur leider oft seiner wahren Bedeutung nach miß-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

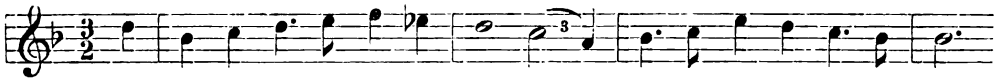
verstandenen) Taktzeichen nach den Wortakzenten betont, so heißt das für uns Heutige nichts anderes, als daß man nach den Wortakzenten die eigentlichen Taktverhältnisse aufdecken kann. Einfach ist das freilich nicht, und Kretzschmar verunglückt gänzlich mit dem Versuche, H. Alberts (a. a. O. S. 26)



in die „moderne Form" umzuschreiben:



anstatt des allein richtigen:



Das Aufkommen des (vorher nur den Tabulaturen geläufigen) Taktstriches in der Mensuralmusik um 1600 hat zunächst eine sehr bedenkliche Wirkung gehabt, da das für Herstellung von Partituren vielstimmiger Werke den begleitenden Organisten vortreffliche Dienste leistende mechanische Mittel, was zusammengehört leicht übersichtlich übereinander zu bringen, die Aufmerksamkeit von den rhythmischen Verhältnissen ablenkte. Es hat wenigstens ein halbes Jahrhundert gedauert, bis dieser üble Einfluß wieder überwunden wurde und man, wo Tripeltakt herrschte, auch wieder konsequent ein denselben forderndes Taktzeichen anwandte (bekanntlich lange in Verbindung mit dem C als $C^3/_2$, $C^3/_4$, $C^6/_4$ usw.). Diese Hinweise mögen den mit älterer Musik weniger Vertrauten sagen, daß unsere Zeit für deren rechte Würdigung gelegentlich noch auf gar seltsame Hindernisse stößt, und daß nicht Brahms allein unter der Verkümmerung der Rhythmuslehre in der Musikerbildung zu leiden hat.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR HARMONIK BEI BRAHMS

VON HERMANN WETZEL IN BERLIN

Was die folgenden Zeilen bringen können, ist neben einigem Positiven das Eingeständnis, daß ein Thema stilkritischer Art wie das hier gestellte sich heute noch jeder annähernden erschöpfenden Behandlung entzieht. Es ist das keine Übertreibung und gilt nicht etwa von Brahms' Kunst allein, sondern keines Meisters Werken stehen wir wissender gegenüber, bei keinem von ihnen könnten wir nur einigermaßen exakt, geschweige denn umfassend angeben, worin das Reinmusikalisch-Typische ihrer Sprache besteht; denn dazu müßten wir die Elemente der Musik überhaupt erst begrifflich scharf erfaßt haben. Und haben wir das etwa?

Was wäre denn über die Harmonik eines Meisters im besonderen Sachliches zu sagen? Man müßte nachweisen, welche von allen denkbaren Wegen durch den Tonraum der Komponist bevorzugt, wie weit oder wie eng er seine Kreise zieht, auf welche Paragraphen des ungeschriebenen und doch alle „gebundenen" Geister lenkenden Tonalitätsgesetzbuches er sich besonders stützt, welche von den möglichen Klängen er liebt, welchen Lagerungsformen der Klänge er jeweils den Vorzug gibt, welche abschließenden Klangformeln (Kadenzen) er verwendet, wie er das Verhältnis der beiden Tongeschlechter (Dur und Moll) innerhalb seiner Tonkreise gestaltet, und anderes mehr. Doch sind wir zu Antworten auf solche Fragen gerüstet, d. h. haben wir ein allgemeines System der tonräumlichen Möglichkeiten, dessen Sätze wir zur Kennzeichnung des persönlich-künstlerischen Harmoniesystems eines unserer Meister heranziehen könnten? Was wir an Harmonielehren haben, ist noch nicht zureichend, einen Schüler wirklich aufzuklären, wie er zu gehen hat. Wie sollte es uns also die Wege des Meisters erhellen können?

Eine Art Statistik müßte es werden, wollte jemand das harmonische Gesicht der Werke eines Komponisten fixieren. Aber damit eine Statistik beweiskräftig wird und allgemein geltende Einblicke in einen Organismus gewährt, muß sie auf einem einheitlichen allgemein anerkannten Begriffssystem ruhen. Unsere Zahlenstatistik nimmt ihre Überzeugungskraft aus der unveränderlichen, von niemand anzuzweifelnden Grundlage unseres Zahlensystems. Eine Statistik der künstlerischen Formmöglichkeiten wird ihr an Exaktheit nie entfernt gleichen. Kunst ist nicht Rechnen, aber ein gut Teil „unbewußtes Zählen der Seele" vermutete schon Leibniz mit Recht in ihr. Das System jedoch, nach dem die Künstler unbewußt und doch höchst individuell Schönheiten berechnen, fehlt uns zunächst noch, und darum müssen wir uns — sprechen wir vom Künstlerischen in der Musik eines Meisters — mit Bemerkungen begnügen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Statistik ist zudem vornehmlich eine vergleichende Wissenschaft. Die Feststellung einer Größe an sich ist noch nicht ihr Endergebnis, sondern das Vergleichen dieser mit einer anderen zu jener in Beziehung stehenden Größe, wobei wir durch ein solches Vergleichen Aufschlüsse über die ähnlichen oder verschiedenen Bedingungen, aus denen die beiden Größen erwuchsen, erhalten. Erst wenn wir sagen könnten, Beethoven bevorzugt (statistisch nachweisbar) diese Wege von allen möglichen durch den Tonraum, Brahms dagegen jene, Chopin wiederum bestimmte andere, und darum erscheint uns Beethovens Behandlung des Tonraumes gesund und schlicht, die Brahms' herb und eigenartig, die Chopin's üppig und reichhaltig, hätten wir exakte und bleibende Beiträge zu einer musikalischen Stilgeschichte beigebracht. Ein solches Ziel ist wohl erreichbar, eine exakte Musiktheorie und Ästhetik ist kein Traum, und sehr vieles, was heute gern als unenthüllbares Geheimnis künstlerischer Inspiration angesehen wird, läßt sich sehr wohl in die Sphäre begrifflicher Abstraktion ziehen, ohne dadurch herabgezogen zu werden. „Lieber Junge, die überraschenden Wirkungen, welche viele nur dem Naturgenie des Komponisten zuschreiben, erzielt man oft genug ganz leicht durch richtige Anwendung und Auflösung der verminderten Septimenakkorde," sagte Beethoven einst, und er wollte damit sagen, wieviel es in der Kunst zu berechnen und zu überlegen gibt.

Wenn das ein Genie zugab, wie sehr müssen dann alle Lehrer und Deuter der Kunst nach begrifflicher Klarheit streben. Denn wie wollen sie anders zur Erkenntnis des Schönen führen, als daß sie klar nachweisen, wie in den Werken der Meister alles gesetzmäßig geordnet erscheint? Hätten wir für den Unterricht heut schon eine exakte Geographie des Tonraumes und eine auf ihr sich gründende Klangästhetik, sie würde schon einen wirksamen Damm bilden gegen die chaotischen Strömungen einer verstandesunklaren Kunstrichtung, die den künstlerischen Fortschritt nur in dem sinnlosen Erweitern des Ton- und Klangmaterials erblickt. Sie könnte rein auf begrifflichem Wege das Unmögliche solcher Phantasieen und das Unkünstlerische eines ihnen dienenden Schaffens nachweisen.

Was würde man zu einem Bildhauer sagen, der behauptete, der menschliche Körper sei in seinen schlichten Darstellungsmöglichkeiten erschöpft, und man müsse an ihm, um neue künstlerische Wirkungen zu erzielen, das Pathologische, Unnormale aufsuchen oder ihn in bisher nicht gegebene, verzerrte Stellungen bringen. Solches Gerede ist lächerlich und zeugt vom künstlerischen Unvermögen dessen, der es vorbringt. Jeder neue originale Plastiker wird uns einen schlicht stehenden Menschen hinstellen, der neue Schönheiten aufweist. In den ewig gleichen Stoff neue Schönheiten hineinsehen, das ist die einzige Aufgabe des Künstlers.

Unsere Musiker, wenigstens die sich am lautesten gebärden, sehen ihre fortschrittliche Leistung darin, den Tonkörper gewaltsam zu dehnen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und ihn so zu verzerren und zu zerstören. Sie sagen: Das alte Tonmaterial ist erschöpft, die Wege durch den Tonraum sind ausgetreten. Wir müssen daher neue suchen und den Tonraum erweitern, und das ist unsere Leistung, die natürlich wie alles Neue, noch nicht Gehörte von den Rückständigen nicht begriffen wird. Nun, erweitert nur, ihr hoffnungsvollen Toren. Ihr habt es bereits dahin gebracht, daß sich das Empfinden aller nicht vom Fortschrittswahn geblendeten Musiker (das „Volk" kümmert sich begreiflich gar nicht um euch) verletzt vor euren Errungenschaften zurückzieht und den wahren Meistern um so inniger anhängt, den Meistern, von deren jedem Kellers Vers gilt:

„In den sieben Tönen schweift er
Unerschöpflich auf und nieder,
in den sieben alten Tönen,
die umfassen alle Lieder."

Der letzte große Meister dieser Art, ein solch echtes Genie, das aus dem alten, ewig gleichen Material neue ungehörte Schönheiten schlug, war Brahms, und dieser einzige Künstler kann uns allein ein rechter Wegweiser zu neuen Schönheiten an alten Wegen zu dem einen stets unverrückbaren alten Ziele hin sein.

Denn es ist wohl heute schon manchem klar, daß die Wege, die Wagner und Liszt weisen, nur verlockende Seitenwege ohne Ausweg sind, die in die heutige Wildnis geleitet haben. Sie mußten mit historischer Notwendigkeit von originalen Phantasieen nach der klassischen Periode eingeschlagen werden, wie jeder Klassik ein Barock folgen muß, jedem Sommer ein Herbst und Winter. Das Beschreiten dieser Wege konnte aber nur solchen frommen, die unbewußt kraft des sie treibenden Dämons auf sie gerieten und noch auf ihren Anfängen bleiben konnten. Wagners und Liszts formale Mittel rechtfertigen sich nur aus den beiden Persönlichkeiten dieser Künstler, die selbstherrlich genug waren, um so, wie sie sich gaben, hingenommen zu werden, und die unverlierbaren Wert in sich tragen allein als Kontrasterscheinungen gegenüber den Meistern der Klassik, als welche wir sie nie mehr entbehren können. Ihre Mittel kennzeichnen sich durch ein absichtliches (natürlich subjektiv echtes und notwendiges) Vermeiden des Regelmäßigen. Das muß bei schwächeren Naturen Manier und unerträgliche Geschraubtheit werden, und es ist heut bereits bis zum Übermaß so geworden.

Brahms' formale Mittel sind im Prinzipe die gleichen, wie die der Klassiker, nur subjektiv gefärbt durch bislang ungehörte Nuancen individuellster Art. Dem groben, nachrechnenden Verstande wird es daher unendlich schwer, zu sagen, wo denn eigentlich das Neue der Brahmsschen Kunst liegt. Es liegt in den kaum merklichen Andersformungen bereits bekannter Mittel, und das gilt gleich für seine Harmonik wie für seine

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rhythmik. Wer also sagt: Brahms' Klangmaterial, seine Motivbildungen, Motivverknüpfungen, sein Satzbau finden sich im großen und ganzen schon bei älteren Meistern, der mag ihn einen Epigonen nennen. Wer aber das Organ besitzt, die neuartige Gefühlswelt, die in diese scheinbar bekannte formale Welt der Töne gebannt ist, zu vernehmen, der wird überzeugt sein, daß auch all diese formalen Dinge nicht als Nachahmungen entstanden, sondern als selbstgeschaffenes Gewand eines neuartigen Seelenlebens, das in seiner Intimität keiner weiteren Ausweitung des Formalen bedurfte (die notwendig zu barocker Verbiegung führen mußte), sondern das den Besitzer eher zu einer Vereinfachung des Formalen und zu einem Wiederaufgreifen vergessener oder übersehener Ausdruckselemente drängte.

Dieser die Brahmssche Kunst neben ihren typisch genialen Grundzügen allgemein charakterisierende rückblickende, „archaisierende" Zug, den man aber keineswegs epigonenhaft nennen darf, gibt auch seiner Harmonik ein entschiedenes Gepräge, freilich durchaus nicht allein. Er entspringt einer eingeborenen Neigung seines Wesens zum Primitiven, nicht nur auf dem ästhetischen Gebiete, und hierin berührt sich seine menschliche wie künstlerische Persönlichkeit mit der Beethovens. So vollzieht sich auch seine künstlerische Entwickelung, speziell die seines tonräumlichen Vorstellungslebens gleich der Beethovens in der Richtung zu stetig zunehmender Vereinfachung des Ausdrucksmaterials, bei ständiger Veredlung der ästhetischen Urteilskraft und Verfeinerung der Verarbeitungskunst. Beide Meister legen sich (bewußt oder unbewußt) mit den Jahren zunehmender Reife eine immer größere Mäßigung im Aufwande harmonischer Ausdrucksmittel auf. Sie „verarmen" harmonisch im Sinne unserer Modernen. Der späte Beethoven erfindet vorwiegend im siebenstufigen diatonischen Tonkreise; das Gleiche — wenn auch bedingter — ist beim späten Brahms der Fall, der in seinen jungen Jahren unter Schumanns und der Neudeutschen Einfluß und unter dem Drucke der in ihm gärenden Jugendgefühle sich nicht ungern zu harmonischen Gewagtheiten verstieg (vgl. op. 8, 9, 10). Unvermittelte harmonische Rückungen und enharmonische Auswechselungen, die in jenen Frühwerken ostentativ auftreten, schwinden in den späteren Werken mehr und mehr. Bei Wagner und Liszt, die harmonisch verhältnismäßig schlicht zu komponieren begannen, häufen sie sich in den späteren Werken. Ihr reifer Stil geht auf solche überraschenden und weit ausgreifenden Bewegungen bewußt aus, und indem sie hierin bei ihren Nachfolgern und Übertreibern Schule machten, haben sie unsere Epoche tonräumlicher Planlosigkeit eingeleitet. Daß sich Brahms als einziger, tief originaler Künstler dieser Richtung entgegenstemmte, darin wird man bald seine markante historische und für die Zukunft Richtung gebende Stellung erblicken.

Jede Musik von bleibender Ausdruckskraft muß im tonräumlichen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kerne vorwiegend diatonisch angelegt sein. Alle die Jahrhunderte überdauernden Weisen — die Volksweisen — sind es. Alle Kunstmusik, die erhebende Macht über die Masse der geistig Auserwählten haben soll, muß an solchen Volksstil anknüpfen. Die siegreiche Gewalt Händelscher Themen und der Musik des späteren 18. Jahrhunderts beruht in der außerordentlichen Betonung der Volksmelodie. Auch jede kommende Kunst wird nur in diesem Zeichen siegen können. Die harmonischen und rhythmischen Verfeinerungen, mit denen echte Meister ihre im Kerne schlichten Themen kunstreicher gestalteten, geben sich stets nur als kunstvolle Arbeit an dem schlichten Themenmaterial zu erkennen. Eine Kunst aber, die gleich im Themenmaterial außerdiatonische tonräumliche Vorstellungen anhäuft und rhythmisch widerstrebende Gliederungen anbringt, begibt sich von vornherein allgemeinerer Wirkungskraft. Brahms' Kunst muß man aber im Kerne tonräumlich-diatonisch nennen, sie ruht auf volkstümlicher Grundlage. Freilich hat der Meister, gemäß seiner hoch differenzierten, sowohl herben als auch überweichen Seele eine solche Fülle rhythmischer Verfeinerungen und heute ungewohnter tonräumlicher Vorstellungen hineingetragen, daß es erst eines längeren Sichhineinarbeitens bedarf, um mit seinen Weisen vertraut zu werden. Populär im Sinne Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts Musik ist daher die Brahmssche so wenig als die Bachsche. Beider Meister Kunst ruht aber auf dem gleichen Untergrunde populär gesunden Empfindens, und auch in der Art, die alltäglichen Empfindungskreise zu meiden und besondere Wege zu gehen, gleichen sie sich auffallend. Die Bachsche Kompliziertheit ist freilich ungleich größer als die Brahms'.

An einigen Beispielen Brahmsscher Klangfolgen wollen wir nun betrachten, wie der Meister aus altem Material und auf bekanntem Gebiete dennoch Eigenartiges zu geben versteht. Höchst charakteristisch ist seine Behandlung des Moll, die uns am klarsten in seinem „Wunderhorn"-Liede op. 48, 2 „Der Überläufer" („In den Garten wollen wir gehen") entgegentritt. Es steht in fis-moll, d. h. dem streng diatonischen fis-moll, dessen sieben Töne genau denen des A-dur Kreises entsprechen, also fis gis a h cis d e lauten. Das Fehlen jedes Versetzungszeichens zeigt, daß Brahms mit dem diatonischen siebenstufigen (sogenannten äolischen) Tonkreise seine höchst eigenartige melancholische Mollstimmung erzielt und jede Anleihe beim modernen Moll, das ihm die Töne dis und cis bieten würde und damit eben außerdiatonische Durelemente hineinträgt, vermeidet. Die Harmonik ruht vorwiegend auf dem tonischen Mollklange fis a cis und dem Subdominantseptakkorde gis h d fis und fügt als Kontrastelemente lediglich den tonischen Durakkord a cis e mit dem Dominantseptakkord e gis h d ein, so daß etwa diese Kadenz die harmonische Grundlage des Stückes abgibt:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Warum wird dieses alte primitive Moll, das ganz gewiß neben dem heute allgebräuchlichen, die diatonischen Durverhältnisse nachahmenden Moll seine besonderen Reize hat, heut ganz vernachlässigt? Warum kennt es nur noch Brahms?

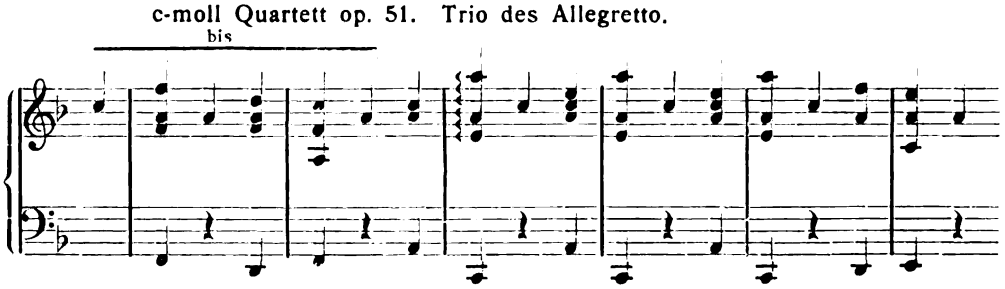
Warum kennt und liebt er mehr als alle anderen Komponisten den eigenartig herben Reiz der diatonischen Molldominante (in a-moll e g h)? Vielleicht ist kein Akkord so typisch für Brahms' Harmonik als dieser. Jedenfalls verwendet er ihn auffallend häufig, um seiner Klangfolge einen herben, uns typisch brahmsisch anmutenden Charakter zu verleihen, z. B.

Ballade op. 10, 2



Das ganze Trio der folgenden Ballade op. 10, 3 zieht seine frostige Vorfrühlingsstimmung aus diesem Dominantmollklange (hier ais cis eis). Auch ins diatonische Dur fügt er ihn gern und mit gleich glücklicher Wirkung ein:

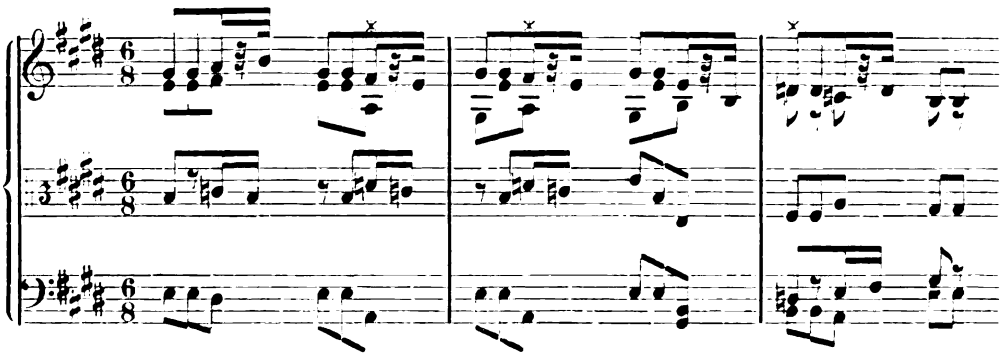
c-moll Quartett op. 51. Trio des Allegretto.



Seiner nordisch schwer fühlenden Psyche lag naturgemäß die Bevorzugung der Subdominantwerte in seinen Kadenzen. Diese sind zweifellos in der gesamten neueren Musik sehr beliebt, offenbar ihrer dunklen Gefühlswirkungen wegen. Doch auch hier zeigen die meisten Komponisten Einseitigkeit, indem man eine fast ausschließliche Verwendung der Subdominanten vierten und fünften Grades (von c aus f as c oder as c es, resp. des f as)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

findet. Brahms aber weiß gerade durch Heranziehung der Werte zweiten und dritten Grades (von c aus b d f und es g b oder c es g) seinen Kadenzen eigenartige harmonische Reize zu verleihen. Als Beispiel diene uns der Beginn des Andante aus der e-moll Symphonie, wo nach der Einleitung der Holzbläser und Hörner das Streichorchester folgendermaßen einsetzt:



An den drei bezeichneten Stellen finden wir den Subdominantdur- (d fis a) und -mollklang (h d fis) mit stärkster eigenartigster Wirkung. Das folgende Beispiel aus dem Adagio (più andante) der c-moll Symphonie bringt eine kurze, in sich geschlossene Kadenz mit einem Subdominantwert dritten (es g b) und zweiten (b d f) Grades. Die Stelle findet sich am Schlusse des Satzes (più andante) und lautet:

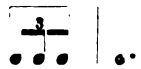


Man weiß, daß solche Subdominantschritte auch in der älteren Musik zu finden sind; glaubt man aber, Brahms hätte sie da nachgeahmt, so möchte man nur wünschen, unsere modernen Komponisten möchten alle so originell nachahmen. In diesen Dingen gibt es so wenig nachzuahmen, wie im Wortschatz unserer Sprache.

Hier kann man nur von Anregungen sprechen, denen wir alle gleicherweise unterstehen; die Art aber, wie Brahms sich anregen läßt, ist genial und von der Schablone abweichend, und dabei findet er seine eigenen „Töne“ auf Wegen, über die die meisten hinwegstürmen, ohne ihre Schönheiten zu spüren. Ein Musterstück für die typisch Brahmssche Verwendung der Subdominante in mannigfachster Gestalt kann man den Vordersatz aus dem zweiten Stück des Requiem nennen: „Denn alles

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fleisch, es ist wie Gras". Man beachte die Taktstriche 5, 7, 9—11, 15 und 18 der Instrumentaleinleitung. Auf ihnen allen reiten Motive, die, teils selber zur Subdominantseite sich hinwendend, ihrerseits auch wieder durch eine voraufgeschickte Subdominante meist höheren Grades eingeführt werden. Was der Satz an harmonisch-Apartem bringt, ist in diesen Wendungen beschlossen.

Es mag paradox klingen, wenn man sagt, typisch und charakteristisch für Brahms' Harmonik ist ferner der reine Dreiklang. Er erscheint aber bei ihm, dem Spätromantiker, in der Tat in ganz neuen Beleuchtungen, die seine klangliche Umgebung auf ihn strahlt. Sein häufiges Auftreten in der Grundlage und ersten Umkehrung bewahrt seine daneben mit allen Mitteln der Chromatik und kontrapunktischen Akkordumschreibung (freilich stets maßvoll) arbeitende Harmonik vor jenem weichlichen Parfüm, das dem Klangwesen der meisten Romantiker anhaftet, bei Schubert noch frühlingshaft gesund, bei den Späteren immer berauschender und schwüler. Auch hier wieder sehen wir Brahms' Originalität darin, daß er als einziger in einer Zeit, die alle festen Klanggebilde zu zersetzen beginnt, bewußt zum Grundquell aller harmonischen Vorstellungen zurückkehrt. Eine Studie über die Wirkung des Dreiklangs könnte man sein Chorlied op. 62, 7 „Vergangen ist mir Glück und Heil" nennen, das einzig Dreiklänge in der Grundlage enthält und zugleich charakteristisch für die diatonische Mollbehandlung ist. Man sehe ferner seine Kopfthemen durch, und man wird nicht übersehen können, wieviel reine Diatonik in reinen Dreiklängen in ihnen verwendet ist. Doch auch, wo Brahms außerdiatonisches, will sagen chromatisches Gebiet aufsucht, geschieht das gern so, daß er die Diatoniken, die er in solchen Fällen zusammenkoppelt und später mischt, zunächst einmal mosaikartig in scharfkantigen Dreiklangsblöcken nebeneinander rückt. Wie holzgeschnitten stehen solche Partieen da. Ich denke dabei an Stellen, wie die in der Durchführung des ersten Satzes der c-moll Symphonie, wo zu dem stetig herrschenden Unterteilungsmotiv  der folgende Gedanke ff strahlend hinzutritt:



Wie er, stets in reinen Dreiklängen auftretend, durch die Tonkreise gewendet wird, das ist von echt Brahmsscher Urwüchsigkeit, aber Urwüchsigkeit ist heut etwas Seltenes, an dessen Stelle Ungebändigtheit getreten ist; was Wunder also, daß Brahms' Musik unseren gequälten Ohren eigenartig fremd und doch erlösend rein erklingt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man kann Brahms' Technik der Klangbewegung (Modulation) vielleicht so kennzeichnen: Sie hat die Beweglichkeit durch alle Diatoniken des überhaupt gleichzeitig betretbaren Tonraumes von den Romantikern; von den älteren Meistern nahm sie die Bevorzugung der klaren tonräumlich eindeutigen diatonischen Klanggebilde. Seine Modulation ist rascher und kühner noch als die Schuberts, aber weit gefestigter und nicht entfernt so schlangenhaft gleitend wie die Wagners, Liszts und der Späteren, weil sie von dem Mischen verschiedener diatonischer Gebilde, d. h. von der Einführung alterierter Klänge einen weise gemäßigten Gebrauch macht und die enharmonischen Auswechselungen auffallend meidet.

Alle diese rein tonräumlichen Elemente und die Art ihrer Einführung machen doch aber nur zum Teil das Typische der Brahmsschen Harmonik aus. Spricht man über Musik, so spricht man erst dann von ihr als Sprache, wenn man die Wechselwirkungen ihrer elementaren Ausdrucksfaktoren betrachtet. Erst wenn man vom Motive spricht, ist man in der Musik, denn erst im Motive spielt jenes Wechselleben von Harmonik und Rhythmik, aus dem die Melodie erblüht, und erst bei der Melodie beginnt die Musik.

Brahms' rhythmische Kunst ist aufs höchste differenziert; in ihr ist zugleich alles bis aufs kleinste gesetzmäßig gestaltet, wie bei Bach und Beethoven, indem sich auch die letzten Komplikationen auf schlichte motivische Typen zurückführen lassen, da sie alle aus ihnen durch Spaltung und Bindung der Zielwerte gestaltet wurden. Mit diesem gesetzmäßigen hochentwickelten rhythmischen Leben seiner Motive verwebt nun Brahms seine tonräumlichen Schritte oft aufs eigenwilligste und schafft dadurch auch Wirkungen persönlichster Art. Man kann diese etwa so andeuten, daß die rhythmischen Kurven seiner Formglieder und die melodisch harmonischen nicht parallel laufen, sondern gegeneinander wirken. Aus den dadurch entstehenden Schneidungen zweier Vorstellungskurven und der sie begleitenden Empfindungswellen entsteht das oft so eigenartige widerstrebende Wesen der Brahmsschen Musik. Hier wären zu nennen: die dissonanten Motivendungen, die die tonräumliche Spannung offen lassen, bis sie im rhythmisch antwortenden Gliede ausgelöst wird; die von Brahms mit Vorliebe gepflegte harmonische Antizipation, d. h. das Vorwegnehmen des klanglichen Fortschritts in den Auftakt des Motivs, ferner die harmonisch reich beladenen Anschlußmotive, die zu einer kürzeren oder längeren Erschütterung der regelmäßigen Motivschwerpunkte führen. Auch diese Mittel finden sich wohl bei den früheren Meistern, freilich eben alle in anderer Umgebung und Beleuchtung, und darauf kommt es schließlich immer an.

Endlich muß noch — und auch das ist ein sehr wesentlicher Faktor zur Charakterisierung des Tonräumlichen bei Brahms — die Art genannt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden, wie der Meister sein Klangmaterial, das, wie wir betonten, gar nicht neuartig ist, setzt und legt. Brahms ist einer unserer größten Kontrapunktiker, er schreibt vorwiegend in selbständig lebenden Stimmen und löst gern sein klar vorausgeschautes festes tonräumliches Gerüst in dieses Stimmengewebe auf. Wie sich da die Klänge oft verschleiern, leise entwickeln, hier nur angedeutet bleiben, dort aus verschiedenen Stimmen zusammengedeutet werden müssen, das ist von allen Feinheiten der Brahmsschen Kunst sicher die letzte und unnachahmlichste. Diese herrlich durchsichtigen Sätze bilden dann den eindruckvollsten Gegensatz zu den schweren, satten Klangmassen, die Brahms besonders gern in tiefen Lagen und mit bevorzugter Verdoppelung heikler Töne (als Terzen, Leitetöne charakteristischer Dissonanzen) aufbietet.

Eins lehrt die Kunst Johannes Brahms', von wo man sich ihr auch naht, stets: daß Kunstwirkungen allein darauf beruhen, wie der Künstler sein Material, dessen Quantität und Qualität sich der Bestimmung durch ihn fast entzieht, und auf das es überhaupt wenig ankommt, zu formen und in seinen Elementen zueinander in Beziehung zu setzen versteht. Hier sind, das zeigt uns gerade der Spätling Brahms, die Kombinationsmöglichkeiten und mithin die neuen künstlerischen Wirkungen nie zu erschöpfen, während man unser Kunstmaterial seit über 150 Jahren als erschöpft betrachten kann. Wenn hier das Individuum gewaltsam Neues herbeischaffen will, so greift es einer hier überirdisch formenden Instanz der geschichtlichen Entwickelung vor, und solche kraftgenialischen Neutöner verfallen notwendig dem Fluche der Lächerlichkeit. Wir haben in unseren Tagen gerade in der Musik solcher Naturen genug. Sie können uns warnen. Leiten können uns aber nur die Künstler, die in richtiger Erkenntnis der Kräfte einer Einzelpersönlichkeit und ihrer eigenen individuellen Beanlagung (scheinbar neuartige, in Wahrheit aber) Irrwege mieden und allein dort vordrangen, wo es allein für das Individuum Neuland zu entdecken gibt, ins Innere ihre Seele, und die, was sie dort (Bedeutsames oder Alltäglicheres) fanden, in die Sprache kleideten, die ihre Vorfahren und Zeitgenossen ausgebildet hatten. Diese Sprache zu veredeln und persönlich zu handhaben, ist ihr Lebenswerk; sie zu verbiegen und zu entstellen, hindert sie eine eingeborene Scheu vor ihrem höheren Ursprunge. Ohne daß sie besonders darauf bedacht sind, zeigt sich bei ihnen dann, daß auch ihre Ausdrucksweise, gemäß ihrer persönlichen Besonderheit eigene unnachahmliche Züge aufweist, mehr oder weniger. Der größte dieser Künstler, deren wir auch heute noch eine Anzahl bescheidenerer Vertreter besitzen, ist Johannes Brahms. Denn er stellte in der Musik einen neuen Menschentypus, ein neues Seelenleben dar, und gestaltete ihn in einer auch für die Zukunft vorbildlichen Vollendung. Geht hin, bewundert ihn und lernt von ihm.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR ENTSTEHUNG DES D-MOLL KLAVIER-KONZERTES OP. 15 VON JOHANNES BRAHMS

VON PROF. DR. GUSTAV JENNER IN MARBURG (LAHN)

Am 27. Februar 1854 versuchte Robert Schumann in Düsseldorf durch einen Sturz in den Rhein sich das Leben zu nehmen. Er wurde gerettet und am 4. März in eine Heilanstalt nach Endenich überführt. Die Nachricht von dieser Katastrophe traf die drei Freunde in Hannover, Brahms, Joachim und Grimm, völlig unerwartet. Brahms fuhr sofort nach Düsseldorf, um Frau Schumann beizustehen; ihm folgte am 8. März Grimm, um ebenfalls in Frau Schumanns Nähe zu bleiben, während Joachim in Hannover durch seine Berufsgeschäfte festgehalten wurde und nur hin und wieder zu Besuch kommen konnte.

Am 9. April schreibt nun Grimm aus Düsseldorf an Joachim:

„Kreisler [Brahms] ist der wunderlichste Mensch. Kaum entzückte er uns durch sein Trio [H-dur Trio], so hat er schon wieder drei Sätze einer Sonate für zwei Klaviere fertig, die mir noch himmelhöher vorkommen."

Am 24. Mai trägt Frau Schumann in ihr Tagebuch ein:

„Ich probierte mit Brahms bei Klems drei Sätze einer Sonate von ihm für zwei Klaviere. Diese kam mir wieder ganz gewaltig vor, ganz originell, großartig und klarer als Früheres. Wir spielten sie zweimal, und Sonntag will ich sie ihm mit Dietrich vorspielen, damit er von weitem den Zusammenklang der Instrumente beurteilen kann."

Und ein paar Tage später, am 28. Mai:

„Heute spielte ich Brahms' Sonate mit Dietrich diesem vor und dann mit Brahms dieselbe noch einmal. Mit höchstem Interesse und Freude habe ich sie wieder gespielt. — Das ist ein prächtiges Werk!"

Dieses Werk ist uns unbekannt. Wir wissen nur durch das Zeugnis Albert Dietrichs, daß aus ihm das spätere d-moll Konzert hervorgegangen ist. Aus einer persönlichen Mitteilung Joachims an Kalbeck wissen wir ferner, daß das erste Thema des ersten Satzes dieser Sonate, das mit dem analogen Thema des d-moll Konzertes identisch war, angeregt worden ist durch Schumanns Sturz in den Rhein. In der Tat liegt es nahe, daß ein so furchtbares, ein mit solch erschütternder Wucht einstürzendes Ereignis auf Brahms' Gemüt nicht ohne Nachwirkung bleiben konnte, die zu künstlerischer Gestaltung drängte. Neben der allgemeinen Tragik war es doch auch ein persönliches Erlebnis, das ihn im Innersten traf, der erste schwere Schicksalsschlag, der ihn zum Manne reifen mußte. Wer jemals das d-moll Konzert gehört hat, der wird sich des Anfanges erinnern als eines der gewaltigsten Bilder seelischer Erschütterung, das jemals in Tönen gemalt wurde. Der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an, wenn über dem Paukenwirbel Geigen und Celli in weit ausholendem Sprunge furchtbar zupackend mit dem ersten Motiv dreinfahren, „dem sich die ruckweise einsetzenden Triller gleich einem das ganze Orchester durchschauernden, mächtigen Schüttelfrost angliedern", wie Kalbeck sehr schön sagt. Wissen wir nun auch nichts

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sicheres über die Entstehung des zweiten und dritten Satzes, so geht aus dem Gesagten doch immerhin mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß Brahms jene drei Sätze der Sonate für zwei Klaviere in der Zeit zwischen dem 27. Februar, dem Tage der Katastrophe, und dem 9. April geschrieben hat.

Wenn Kalbeck in seiner Brahms-Biographie I, Seite 164ff., die Anfänge des d-moll Konzertes daran anknüpft, daß Brahms in jenen Tagen zum ersten Male Beethovens Neunte Symphonie hörte, so vermag ich gegen seine Ausführungen schwere Bedenken nicht zu unterdrücken, weil sie mit den Tatsachen wohl kaum zu vereinen sind.

Nach Frau Schumanns Tagebuch fuhren Brahms und Grimm am 28. März nach Köln zur Aufführung der Neunten Symphonie, „die ersterer noch nie gehört". Am 1. April ist Brahms wieder in Düsseldorf und berichtet seinem Freunde Joachim: „Dieser Tage ward in einem Kölner Konzert die neunte Symphonie gemacht, ich fuhr mit Grimm hinüber; ich hörte sie das erstemal", und erzählt in diesem Briefe dann weiter, daß er am folgenden Tage in Bonn und Endenich war und anschließend „bei schönstem Frühlingswetter" mit Grimm einen Ausflug nach dem Godesberg, Drachenfels, Mehlemer Aue und Königswinter machte. Aus innerlichen und äußerlichen Gründen scheint es mir nun nahezu unmöglich zu sein, anzunehmen, daß Brahms jene drei Sätze in der außerordentlich kurzen Zeit zwischen dem 28. März und dem 9. April fertigstellen konnte, ganz besonders dann, wenn dieses Werk „eigentlich seine erste Symphonie und anfangs auch als solche gedacht" ist. „Sie verschleierte sich nur zur Sonate für zwei Klaviere, um sich schließlich als Klavierkonzert zu entpuppen", sagt Kalbeck. Oder soll vielleicht der ganze Passus über die Neunte Symphonie bei Kalbeck nur im entmutigenden Sinne Brahms' „innere Bedrängnis" illustrieren, wie er nämlich die Verpflichtung zum Schreiben einer Symphonie fühlte, durch die Wucht des Beethovenschen Werkes niedergedrückt aber zu der Einsicht kam, dieser Aufgabe nicht gewachsen zu sein, und jetzt von seiner schon vorher konzipierten Symphonie abließ, um sich mit einer Sonate für zwei Klaviere zu begnügen?

Auch dieses scheint mir bei der Kürze der Zeit noch unmöglich zu sein, und ich würde es auch sonst nur glauben, wenn mir die zwingendsten Beweise dafür gegeben würden. Bei solcher Sachlage muß man doch unwillig fragen: Woher weiß denn Kalbeck, daß bei Brahms anfangs die Absicht einer Symphonie vorlag? Einen beweiskräftigen Beleg für diese Behauptung habe ich bisher in seinem Buche nicht finden können. Oder welcher Umstand zwingt ihn, es anzunehmen? Etwa die Struktur des d-moll Konzertes? Um dieses handelt es sich vorläufig ja gar nicht; sondern es handelt sich um die Sonate für zwei Klaviere, die nicht vorhanden ist. In jedem Falle läßt die Sachlage es aber als höchst unwahrscheinlich erscheinen, daß bei der Konzeption dieses Werkes die Kölner Aufführung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der „Neunten" irgendwelche Rolle gespielt habe, und aus dem späteren d-moll Konzert ist vollends kein Anhaltspunkt für eine solche Annahme zu gewinnen.

Wenden wir uns nun wieder jener Sonate zu, die Kalbeck in seiner Darstellung ganz aus dem Auge zu verlieren scheint. Wenn wir sie auch nicht kennen, so wissen wir dennoch einiges über das Werk, was uns berechtigt, in bezug auf seinen Ideengang Schlußfolgerungen zu ziehen. Nach Albert Dietrichs Zeugnis scheint es, als seien diese drei Sätze ein Allegro, ein Scherzo und ein Adagio gewesen, denen also zum Abschlusse der Sonate ein Finale gefehlt hat. Wiederum durch Dietrich kennen wir wenigstens den Charakter des „Scherzo": ist doch aus ihm jener wunderbare zweite Satz des „Deutschen Requiem" hervorgegangen „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras; das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen". Erinnern wir uns der Bezeugung Joachims für das Motiv des ersten Satzes, so wirft dieser Text ein helles Licht auf den Ideengang des Werkes, und es liegt nahe, analog dem Ideengang im zweiten Satze des Requiems anzunehmen, daß ein Sicherheben des Geistes aus dem Staube, aus irdischem Leide zu seliger Wonne und Freiheit etwa die Idee des unausgeführt gebliebenen Finale gewesen wäre. Ein Übergang hierzu müßte im Adagio, als dem dritten Satze, zu suchen sein; und da stimmt es denn vortrefflich, wenn wir in der Originalpartitur des d-moll Konzertes, die Joachim besaß, als Überschrift über diesem Satze — seine Zusammengehörigkeit mit dem Adagio der Sonate für zwei Klaviere vorausgesetzt — lesen: „Benedictus, qui venit in nomine Domini". Das ist ein liturgischer Text aus der katholischen Messe und erklingt hier, wenn nach der Verwandlung der Gott tröstend in die Herzen der vor ihm im Staube liegenden Menschheit einzieht[1]). Muß man nun bei so klar erkennbarer, großartiger Intention nicht notwendig annehmen, daß Brahms bei der Konzeption dieses Werkes an eine Symphonie oder doch mindestens an Orchester gedacht hat? Das könnte nur eingeräumt werden, wenn wir voraussetzen dürften, daß jene Intention schon bei der Konzeption des Werkes klar ausgeprägt vorhanden gewesen wäre. So arbeitet aber ein echter Künstler nicht: Ideen wachsen und reifen während und mit der Arbeit, ja ändern sich wohl zuweilen von Grund aus, nicht immer zu Nutzen des Werkes. Daher möchte ich auch in unserem Falle lieber ein solches Wachsen und Reifen der Ideen annehmen, die Brahms schließlich über seine beiden Klaviere zum Orchester hingeführt hat, um so mehr, weil die vorliegenden Dokumente einen solchen Werdegang klar erkennen lassen.

Das Finale der Sonate blieb unausgeführt, wenigstens hören wir nichts davon, was bei dem Reifezustand des Werkes nicht zuungunsten meiner Annahme spricht. Dagegen zeigt sich im Laufe des Sommers 1854, daß Brahms mit seiner Sonate nicht zufrieden ist. Am 19. Juni schreibt er an Joachim:

[1]) Man vergleiche hierzu Kalbecks wunderliches Programm, a. a. O.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Meine d-moll Sonate möchte ich gerne lange liegen lassen können. Ich habe die drei ersten Sätze oft mit Frau Schumann gespielt. (Verbessert.) Eigentlich genügen mir nicht einmal zwei Klaviere."

Und nun sehen wir ihn zum Orchester hingedrängt werden, da doch nur Orchester solch großartigen Intentionen wahrhaft entsprechen konnte. Er versucht, seine Sonate — mindestens den ersten Satz — zu einer Symphonie umzuarbeiten. Am 27. Juli schreibt er an Joachim:

„Was meine Partitur betrifft, so hast Du Dir wohl gedacht, und ich auch Frau Schumann sehr gebeten, Dir zu sagen, daß ich das Gute, was sich darin vorfinden sollte, Grimm verdanke, der mir mit bestem Rat zur Seite stand. Das Mangelhafte und Schlechte, das wohl nicht so tief versteckt ist, hat Grimm entweder übersehen oder mein Eigensinn stehen lassen. Noch will ich Dir schreiben, daß ich zu Anfang hauptsächlich nur das tiefe D hören lassen wollte, und deshalb das f—b in Clarinette und Fagott so schwach habe. Ich habe mich eigentlich darüber immer gefreut, daß alles so gedrängt und kurz ist, weiß jedoch nicht, ob es, besonders für Orchester, recht ist? Beim Schluß kommt es mir bisweilen vor, als sei es gerade aus, bisweilen als sollte jetzt erst die Coda anfangen! Ermunterst Du mich zu den anderen Sätzen? Ich komme mir dummdreist vor. Von Herzen Dein Johannes."

Aus dem tiefen D und dem f—b von Klarinette und Fagott geht hervor, daß es sich um die Umarbeitung der Sonate für zwei Klaviere handelt; daß diese Umarbeitung aber eine Symphonie und nicht etwa ein Klavierkonzert bezweckte, das geht aus Joachims Antwort hervor. Er schreibt am 5. September: „Für Deinen ersten Symphoniesatz herzlichen Freundesdank", und er faßt, ohne noch näher auf das Werk einzugehen, sein Urteil zusammen: „Im Ganzen das Urteil: Ich werde über die nachfolgenden Sätze jubeln!" Brahms antwortet ihm am 12. September:

„Meinen Sinfoniesatz hast Du wie gewöhnlich durch ein schöngefärbtes Glas gesehen; ich will ihn durchaus ändern und bessern; in der Komposition fehlt sogar sehr viel; von der Instrumentation verstehe ich nicht einmal so viel, als im Satz zu sehen ist, das Beste verdanke ich Grimm."

Bei dieser Umarbeitung nun sehen wir Brahms in eine Bedrängnis kommen, insofern er selbst bekennt, daß er mit dem Orchester nicht vertraut ist. Wie mag er damals Joachim beneidet haben, der in der „Stadt der Langenweile an der Leine" an der Spitze eines Orchesters stand und so Gelegenheit hatte, sich eine Orchestertechnik zu erwerben, die dem jungen Brahms, als er in riesenhaften Entwürfen, die zum Orchester drängten, nach Gestaltung rang, noch fehlte, so daß er sich an den etwas mehr bewanderten Grimm um Hilfe wenden mußte. Wir stoßen hier auf einen Mangel seiner musikalischen Erziehung. In Hamburg hatte er wohl Gelegenheit, mit den einzelnen Orchesterinstrumenten vertraut zu werden, auch großes Orchester zu hören, aber er wuchs doch nicht so im Orchester auf, wie es den großen Klassikern beschieden war, die noch als halbe Kinder mit der Orchestertechnik so völlig vertraut waren, daß sie ihnen als geläufiges Ausdrucksmittel zur Verfügung stand. Denn auf dieses letztere kommt es an. Unter Orchestertechnik verstehe ich hier nicht

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

etwa, daß man weiß, wie man für Hörner oder für Klarinette oder Posaunen schreibt; dieses sogenannte Instrumentieren will ja auch gelernt sein. Es ist das ein Handwerk, das jeder, der für Orchester schreiben will, als selbstverständliche Grundlage sich aneignen muß; nein, ich meine vielmehr jene Art des Schaffens, die auf jener handwerksmäßigen Grundlage beruht; jene Art der Gestaltung musikalischer Motive, die untrennbar ist vom Klange der Orchesterinstrumente und aus dem charakteristisch-Eigentümlichen der einzelnen Instrumente und ihres Zusammenklanges hervorwächst. Ich will sagen, Brahms war es zu jener Zeit noch nicht gewohnt, aus dem Orchester und seiner Technik heraus zu schaffen; sein Instrument, an das er in seiner Ideenwelt sich unwillkürlich band, war das Klavier, nicht das Orchester. Und wenn er nun daran ging, seine Sonate für zwei Klaviere für Orchester umzuarbeiten, so scheint es in der Tat, daß er das Handwerk der Instrumentation, das dazu nötig ist, damals nur sehr mangelhaft beherrschte. · Freilich muß man bei Brahms hier immer vorsichtig sein; denn er liebte es zu sagen: „Ich verstehe nichts davon", wenn er andere zu möglichst scharfem und unbefangenem Urteile veranlassen wollte. Immerhin zeigt er sich unsicher. Er fragt Grimm und Joachim, welch letzterer oberste Autorität bleibt, um Rat, ja er wendet sich sogar an seinen alten Lehrer Marxsen in Hamburg, als er gerade dort ist, dessen Hörner am Anfange des Satzes Joachim aber zugunsten der Klarinette und Fagotte „entschieden verwirft", wie Grimm an Brahms schreibt.

Aber andere Schwierigkeiten viel tiefer gehender Art mußten bei dieser Umarbeitung entgegentreten. Brahms arbeitete das Werk um, weil ihm zwei Klaviere nicht genügten. Andererseits aber hatte er doch bei der Gestaltung das Klavier zugrunde gelegt. Da mußte sich doch bei einem so scharf urteilenden Künstler, wie Brahms, bald das Gefühl bilden, daß es unmöglich sei, diese Diskrepanz zu entfernen, Klaviermäßiges für Orchester umzuarbeiten; und daß er dieses erkannt hat, ist ein glänzender Beweis für seine großartige Begabung und Befähigung, die auf den späteren großen Symphoniker hinweist. An jener Diskrepanz mußte dieser Versuch scheitern, aus der Sonate eine Symphonie zu machen, und er ist gescheitert. Soweit ich sehen kann, ist diese Umarbeitung auch nicht über den ersten Satz hinausgekommen, so daß Joachim über keine nachfolgenden Sätze zu jubeln hatte. Freilich sagt Kalbeck:

„Den instrumentalen Ansprüchen eines Finalsatzes aber, wie die gewaltig intentionierte Symphonie ihn erforderte, fand sich der Neuling noch nicht gewachsen. — Am Finale, das vermutlich die Apotheose des zur Unsterblichkeit eingehenden Künstlergeistes bringen sollte, scheiterte die Symphonie."

Weiter spricht er von „unausführbaren Skizzen", die Brahms liegen ließ, und fährt fort:

„Eine Erinnerung an das unausgeführte Finale der verunglückten Symphonie aber tauchte nach 23 Jahren wieder auf — im Schlußsatz der c-moll Symphonie op. 68."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hiernach scheint es, als ob mir unbekannte Skizzen für ein Finale vorliegen, die an die spätere c-moll Symphonie anklingen, und die kennen zu lernen sehr interessant wäre. Vielleicht könnte in ihnen ja auch der Beweis dafür gefunden werden, daß Brahms anfänglich doch an eine Symphonie gedacht hat. Allerdings müßte dann aufgezeigt werden, daß jene Skizzen in eine Zeit vor der Konzeption der Sonate für zwei Klaviere fallen.

Von neuem sehen wir nun Brahms sein Werk umarbeiten, und die Form, die es schließlich empfängt, ist ein Klavierkonzert. Mit einer gewissen Notwendigkeit mußte diese Form entstehen, wo eben jener Zwiespalt, von dem ich oben sprach, vorhanden war und ohne völlige Zerstörung des Ganzen nicht beseitigt werden konnte. Dennoch konnte auch diese Lösung nur eine Notlösung sein, da jetzt ein neuer schwerwiegender Zwiespalt eintrat: der zwischen dem Wesen des Konzertes und der ursprünglich vorhandenen Intention.

Gewiß schweren Herzens hat Brahms diese ursprüngliche Intention fallen lassen, ohne diesen neuen Zwiespalt völlig aufheben zu können. Er entfernte das Scherzo und schrieb als Abschluß ein konzertmäßiges Rondo. Aber mehrere Jahre gehen über dieser Arbeit hin, immer ändert er wieder, und nie ist er zufrieden, besonders nicht mit dem Schlußsatze, bis er endlich das Werk geendigt fortlegt, selbst jetzt noch unbefriedigt. Zur Beleuchtung dieser Mühen gebe ich einige Stellen aus Briefen an Joachim, dem er das Stück immer wieder schickt mit der Bitte, doch ja recht fleißig darin herumzustreichen. Joachim hat viele Bedenken, schreibt einmal sogar, er möchte doch lieber mit dem Ändern aufhören und einen ganz neuen Schlußsatz schreiben, freilich sei es schade um die vielen herrlichen Schönheiten in dem Rondo.

„Wieder einmal ein neuer Probedruck!“ schreibt Brahms im Dezember 1857 „ich möchte Deiner Nachsicht noch einmal den Satz empfehlen.“ „Wenn Du magst und kannst, so schreibe mir doch gleich einige Worte, ob die Mühe nicht ganz unnütz war, und es werden kann. Ich habe kein Urteil und auch keine Gewalt mehr über das Stück.“ „Es wird nie etwas Gescheites daraus.“ „Schickst Du mir bald mein Konzert zurück? Ich möchte mich gern einmal wieder darüber ärgern.“ (Januar 58) usw.

Alle Schwierigkeiten zu beheben wollte nicht gelingen. Im Jahre 1858 bittet Joachim Brahms, das Konzert doch einmal in einem seiner Konzerte in Hannover zu spielen; aber Brahms schreibt ihm zurück, er habe keinen Mut und auch keine Lust dazu. Als er es später dann doch, erst in Hannover und kurz darauf im Leipziger Gewandhaus im Januar 1859, spielte, fiel es glänzend durch, und der schöne Brief, in dem er über dieses Erlebnis Joachim voller Humor, aber höchst ernsthaft berichtet, läßt beides verspüren: seine Liebe zu dem Werke und seine Unzufriedenheit mit ihm. Das Konzert ist dann lange bei dem Verleger Rieter-Biedermann, der es 1860 in Stimmen druckte, liegen geblieben, ohne daß sich außer Brahms selbst und Frau Schumann jemand sonderlich darum gekümmert hätte, bis es dann nach 20 Jahren sich allmählich den Platz in dem Programm der Klavierspieler errang, der ihm gebührt, als einem der großartigsten Werke der Literatur.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JOHANNES BRAHMS UND DIE NEUERE KLAVIERMUSIK

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

„Heute scharen sich die Tüchtigsten unter unseren jungen Talenten, die, die wirklich gelernt haben, um Brahms; es gibt eine Brahmssche Schule, die sich nicht aus dem persönlichen Unterricht, sondern aus dem Beispiel und den Werken des Meisters gebildet hat." So schrieb Hermann Kretzschmar im Jahre 1884 am Schlusse seiner bedeutsamen Studie über Johannes Brahms.[1]) Auch in der Klaviermusik gibt es eine Art Brahmsscher Schule, und wir sind heute so weit, sie als Ganzes ins Auge zu fassen, da sie im Gegensatz zu der mehr Schumann und Mendelssohn folgenden Nachromantik in der Klaviermusik kein langsames Absterben, sondern ein langsames Wandeln und Verschmelzen mit modernen Ideen und Stilelementen zeigt und damit ein Weiterleben verspricht.

Gerade das ist wichtig, denn kaum ein anderer Klavierstil verleitet wohl so leicht zur einseitigen und äußerlichen Nachahmung, zum Aufgeben der eigenen Persönlichkeit in die überragende dieses Meisters, wie der Brahmssche. Wie der Klavierstil eines Beethoven, Schubert, Mendelssohn oder Schumann, trägt auch er bereits von Anfang an sehr scharf ausgeprägte persönliche Züge. Man hat mit den ursprünglich keineswegs schmeichelhaft gemeinten Bezeichnungen: „Knorrig, spröde, weitgriffig-unbequem, undankbar im Verhältnis zur Schwierigkeit" seine wesentlichen Eigentümlichkeiten, die, wie bei Chopin und Schumann, im ersten Werk bereits fast völlig vorgebildet sind, richtig gekennzeichnet. Brahms will auch im Klaviersatz erkämpft sein. Auch dieser kennt keine Zugeständnisse an den Geschmack der großen Menge, an virtuose Sonderwünsche der „Dankbarkeit", an sinnlichen Wohlklang um des Wohlklanges und nicht um des Ausdrucks einer geistigen Idee willen. Nirgends kann sich die Bravour um ihrer selbst willen breit machen. Alles bis in die scheinbar nebensächlichste Figuration hinein erscheint in ein dichtes und feines Gewebe der motivischen Entwickelung hineingearbeitet. Und trotz des vornehmen Verzichts auf „dankbare" virtuose Mache, auf Ohrenkitzel und weiches Klangschwelgen, welche Fülle ganz neuer und eigener Wirkungen!

Freilich, aus dem Technischen heraus wird man sie nirgends geboren finden. Auch sie sind nur Ausdruck der geistigen Ideen einer starken Persönlichkeit. Es zeugt für das harmonische Ineinanderaufgehen von Persönlichkeit, Ausdruck und Stil bei Brahms, daß wir auch bei seinem Klaviersatz nicht nach technischen Problemen suchen, sondern selbst die

[1]) Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den „Grenzboten", Leipzig 1910, Breitkopf & Härtel, S. 207.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kompliziertesten technischen Bildungen in den Dienst der geistigen Idee, der musikalischen Charakterschilderung und Stimmung zu stellen gewohnt sind. Es ist uns ganz unmöglich, auch nur ein einziges Brahmssches Klavierstück uns „virtuos bearbeitet", mit blendendem Skalen- und Arpeggienschmuck, mit Massenakkorden und donnernden Oktaven verbrämt zu denken: so eng sind Person, Idee und der wohl widerhaarige, aber urpersönliche Klavierstil miteinander verwachsen. „Der Dichter spricht" — der „Virtuose" hat bei Brahms zu schweigen oder, wie die Paganini-Variationen lehren, an ausgesprochenen Studienwerken von ihm zu lernen, daß der Dichter auch in seinen allerschwierigsten Aufgaben durch alle Erdenschwere des Technischen unbehindert sprechen kann.

Andererseits weist kaum ein anderer Klavierstil auch äußerlich solche scharfgeprägten Eigenheiten auf wie der Brahmssche. Die Terzen- und Sextengänge, ihre orchestralen Verdoppelungen, die Vorliebe für weite Lagen und für eine sonore dunkle Tiefe, die eigenwillige Rhythmik mit ihrer Neigung zu Synkopen- und Triolenbildungen aller Art, die herbe stolze Kraft Beethovenscher Akkordschläge liegen offen da. Weniger leicht zugänglich erscheint die Gotik des Brahmsschen Klaviersatzes, die durchbrochene und streng thematisch-motivisch geübte Arbeit, die der letzte Beethoven bereits in allem, am deutlichsten in den Bagatellen, vorgebildet hat. Brahms hat sie vertieft und um neue Stilelemente bereichert durch sein liebevolles Studium der Alten, namentlich der Niederländer des 16. Jahrhunderts. Das archaisierende Element Brahmsscher Kunst und die einzig schöne und harmonische Verschmelzung mit seiner durchaus modern fühlenden Persönlichkeit senkt seine Wurzeln und Fasern bis in den Klaviersatz hinab: daher nicht nur die kontrapunktische Meisterschaft, sondern auch die teilweise ganz neuen Klänge und Wirkungen, die eine Übertragung von Eigentümlichkeiten des alten polyphonen Vokalstils auf den „gotischen" Instrumentalstil seines Klaviersatzes bedingten.

Brahms' Klavierstil ist reiner Ausdruck seiner Persönlichkeit. Wie bei allen großen schaffenden Künstlern zeigt er deutlich seine Herkunft aus einer Phantasie, die sich gern von der Improvisation am Instrument anregen ließ. Wir gewahren dasselbe bei allen großen Klavierkomponisten. Brahms' Arpeggienwerk ist ein Niederschlag genialer Improvisationsgabe, die unmittelbar von geistigen Ideen und Vorstellungen ausging. Diese wird man nur dann voll verstehen, wenn man das Gesichtsfeld weit über das Technische und Artistische hinaus einstellt und über den Musiker Brahms zum Menschen dringt. Brahms ist trotz seiner zweiten Heimat Wien der Norddeutsche, und zwar die Doppelnatur des weichen, versonnenen Holsteiners und des derberen, nüchterneren Hamburgers geblieben. Nur ist seine Musik im ganzen doch mehr Theodor Stormschen als Hebbelschen Geistes voll. In seinen tragisch-pathetischen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Balladen und Rhapsodieen, in den großen Werken des mittleren und späten Brahms spricht oft Hebbel; in den Intermezzi und Capriccios aber, also in einem großen Teile seiner Klaviermusik, Theodor Storm, und dieser Brahms scheint wohl nicht nur uns der echteste und bodenständigste zu sein. Hier ist Brahms das, was den echten Holsteiner in der Kunst kennzeichnet: Epiker, Idylliker, Balladendichter, Rhapsode und — Träumer in Stimmungen einer versonnenen, verschleierten Melancholie. Man lächelt heute gern über die Betonung der niederdeutschen Note bei Brahms. Kunst und Klima sind aber ein unzertrennlicher Begriff auch in der Musik, deren Ausleger leider am wenigsten von ihm Notiz genommen haben. Wir dürfen nie vergessen, daß dem Menschen auch als Künstler durch Rasse und Herkunft bestimmte Bahnen vorgezeichnet sind, deren durch nicht genügende Selbsterkenntnis veranlaßte Überschreitung sich stets gerächt hat. Schließlich macht der Mensch die Kunst, und seine, eben durch Rasse und Herkunft grundsätzlich bedingte Natur kann und darf kein Künstler ungestraft verleugnen.

Was man daher an Charaktereigenschaften in der Brahmsschen Musik fand, weist durch das Mittel der künstlerischen Persönlichkeit wieder auf Land und Leute der Heimat zurück. Man betonte ganz richtig das Vorwiegen der Architektur und Zeichnung vor der Farbe, das Herbe und Spröde, das Rechthaberisch-Eigenwillige, das Unmutige, Ärgerliche oder Mürrische, das Dämonisch-Phantastische und bis zum Erschrecken Harte und Düstere in Brahmsscher Kunst. Man erkannte frühzeitig ihr tief pessimistisches und auch darin so ganz modernes Element. Man fand manches in seinen Scherzi eigensinnig; man machte erstaunt Halt vor einer Sprache dunkler Leidenschaft, übersinnlicher Mystik oder wilder, zyklopischer Kühnheit — vor Gestalten, Bildern und Stimmungen, die der junge Meister schon in seiner ersten Sonate anschlug. Man sprach gar von dem Unfreundlich-Bitteren, „Junggesellenhaften“ seiner Musik, die der Erlösung durch Liebe vergebens geharrt hätte, und bedachte nicht, daß das Thema: Liebeslieder, daß Daumers dunkelgefärbte und tiefleidenschaftliche Liebeslyrik Brahms nie losgelassen haben.

Alles das ist nicht nur norddeutsch, sondern in der scheuen Verschlossenheit, der charaktervollen und durch und durch gesunden Art, mit der es vorgebracht wird, durchaus niederdeutsch. Der Holsteiner, der Hamburger lohnt den oft unsäglich schwer erkämpften Zugang zu seinem Herzen durch unbedingte Zuverlässigkeit und Treue. Denselben Kampf, dieselbe eigne Mitarbeit fordert Brahms, denselben Lohn verheißt auch seine Kunst, seine Klaviermusik. Wien hat die hellere Sonne und größere Wärme, Ungarn seine heißblütigen Rhythmen auch in sie hineingebracht, im Charakter ist sie norddeutsch geblieben bis zum letzten Heft. Die drei Sonaten, die Edward-Ballade konnte der beweglichere, aber

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

flachere, weichere und geschmeidigere Mitteldeutsche so wenig schreiben wie der lebhafte, warmherzige, aber weiche und optimistische Oberdeutsche; aber auch mit den letzten Heften mit Intermezzi, Capriccios und Rhapsodieen steht es nicht anders. In den traulich schwärmenden oder sinnig-liebenswürdigen Stimmungen, in der Neigung zum naiven Volkston können sie sich unter Umständen berühren, in der herben und stolzen Kraft der Ballade, des Epos schließen sie einander aus, und auch der Elegieenton ist bei den einzelnen deutschen Stämmen in der Musik so durchaus verschieden wie der Capricencharakter. Es paßt weiterhin zu dem stolzen Freiheits- und Unabhängigkeitssinn der Niederdeutschen, wenn Brahms der allgemeinen Mode vom ersten Werk an den Fehdehandschuh hinwarf und, eigensinnig gegen den Strom schwimmend, drei Sonaten zu einer Zeit in die Welt setzte, die an Sonaten längst kein Interesse mehr hatte. Und was für Sonaten! Bei allem Rückblick zu Beethoven, bei aller an Schumann anknüpfenden Phantastik selbständig vom ersten Takt an!

Man muß dies alles scharf im Auge behalten, wenn das Kapitel: Johannes Brahms und die neuere Klaviermusik nun in seinem zweiten Teil aufrollt und die Frage stellt: Gibt es eine Brahmssche Schule in der Klaviermusik? Denkt man an das, was über Kunst, Rasse und Klima gesagt wurde, so wird man sie innerhalb wie außerhalb Deutschlands vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, im Norden suchen. Diese Erwartung trügt im allgemeinen nicht. Nur muß man mit der Zurechnung norddeutscher Komponisten zur Brahms-Schule doch viel vorsichtiger sein, als es im allgemeinen geschieht. Man wird immer wieder die Erfahrung machen, daß man mit dem Urteil über Rhapsodieen, Intermezzi oder Capriccios zeitgenössischer norddeutscher Komponisten sehr schnell fertig ist: sie sind den Brahmsschen nachgebildet. Schreibt dagegen ein Norddeutscher unserer Zeit, dessen Stil kein prononciert moderner ist, Variationen, so wird ihm unbedingt vorgehalten, daß sein Werk im Schatten von Brahms' Händel-Variationen stehe. Das ist nicht nur billig und kurzsichtig, sondern in den meisten Fällen einfach falsch. Hier wird der Brahms-Schule, der Brahms-Nachahmung in die Schuhe geschoben, was der Stammeszugehörigkeit, dem verwandten Fühlen und Denken zuzuschreiben wäre. Kein Klavierstil läßt sich wohl äußerlich so leicht, aber auch so unfruchtbar nachahmen wie der Brahmssche; keiner kann aber auch die tiefe Innerlichkeit Brahmsscher Kunst so ganz verstehen und dazu verlockt werden, sie in seinem eignen persönlichen Stil „nachzufühlen" und umzubilden wie der Norddeutsche. Nur, daß dann diese Innerlichkeit der Empfindung sofort mit Brahmsschem Klavierstil zusammengeworfen wird, wenn ihm einmal über dem Gemeinsamen des norddeutschen Charakters, des norddeutsch-zeichnerischen Klaviersatzes das Besondere einer kleinen Brahmsschen Wendung in die Feder geflossen ist.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In diesem Sinne kann es eine wirkliche geschlossene „Brahmsschule" — o weh dieser „Schulen"! — nicht geben. Es kann sie auch aus dem Grunde nicht geben, weil Brahms außer Jenner keinen eigentlichen persönlichen Schüler gehabt, also keine „Schule gebildet" hat. Vielmehr ist sein stilistischer Einfluß auf die Klavierkomposition langsam von Norden nach Süden gewandert und hat sich in einzelnen großen Kunstzentren zu kleinen Kreisen, die man aber Schulen im eigentlichen Sinne zu nennen sich wohl hüten muß, verdichtet. Man wird in Holstein und Hamburg beginnen. Daß Brahms' Kunst hier am ersten und leichtesten Wurzel faßte, ist nach dem Gesagten klar. Ihre ersten Spuren finden sich bei Carl G. P. Grädener,[1]) Norddeutschlands bedeutendstem Nachromantiker. Grädener ist ein „Beethovener", wie Schumann sagen würde, vermittelt aber zugleich zwischen Schumann, dem sein Herz, und Brahms, dem seine kantige, schroffe und stolze Art des echten Niederdeutschen gehört. Das zeigt sich bis in seinen Klaviersatz, der wie bei Brahms ganz unsinnlich klingt und alle Orchesterinstrumente aufklingen läßt. Von Grädeners Schülern läßt Karl von Holten zuweilen, wie in dem in breiter Klage dahinströmenden cis-moll Mittelsatz seines edlen Impromptu op. 12, Brahmssche Handschrift, Brahmsschen Geist erkennen. Ebenso unser mehr auf der Linie Schumann-Jensen stehender Vater Rudolph Niemann in seinem dunkelelegisch gefärbten, wunderschönen b-moll Intermezzo op. 44 aus seiner letzten, Wiesbadener Zeit. Auch sein Sohn, der Verfasser dieser Zeilen, ist stolz darauf, diesen inneren Zusammenhang nicht leugnen zu können (Fehrs-Variationen op. 20, Camoëns-Variationen op. 25, Hebbel-Suite op. 23). Karl Reinecke rechnet man zwar zur Leipziger Schule der Nachfolger Mendelssohns und Schumanns. Der liebe Altmeister war aber nicht umsonst Altonaer: die schöne Cellosonate „Den Manen Brahms'" kündet, wenn nicht so manches andere Klavierstück wie die Balladen, daß auch er seine Heimat nie verleugnete. Den größten Meister der Klavierminiatur, Theodor Kirchner, hat man sich gewöhnt, als einen der treuesten Jünger Schumanns zu preisen. Nicht umsonst aber führte ihn das letzte Jahrzehnt seines Lebens nach Hamburg: in seinen letzten Werken ist Brahmsscher Einfluß unverkennbar, im Technischen wie im grüblerischen und schwermütigen Ernst ihrer Stimmungen.

Mit Heinrich von Herzogenberg, dessen Grazer Herkunft wir aus seiner ernsten Musik wohl nie erraten würden, sind wir in den Kreis der Berliner Akademiker eingetreten. Er kam über Bach und Friedrich Kiel zu Brahms und darf nicht nur sein treuester, sondern zugleich sein weitaus bedeutendster Jünger heißen. Hier ist eine frappante innere Wahlverwandtschaft, die sich bis auf die vornehme Scheu erstreckt, die auch Herzogenberg vor jedem Effekt, vor jeder Weichlichkeit zurückschrecken

[1]) Vgl. des Verfassers Studie im zweiten Januarheft 1912 der „Musik".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ließ; allzu ängstlich vielleicht doch wohl, da seine Erfindungskraft weit hinter der Brahmsschen zurückblieb. Nicht weniger treu geht der Marburger Universitätsmusikdirektor Gustav Jenner (geboren auf Sylt) in seiner Kammer- und Klaviermusik in Brahms auf. Auch hier muß von einem Aufgehen bis in den Klaviersatz hinein gesprochen werden. Doch nimmt es der Musik nichts an Ehrlichkeit, nichts an Feinheit und Innerlichkeit ihres Satzes, an Güte ihrer technischen Durchbildung.

Von den Berliner Akademikern, die der Brahms abermals wahlverwandte Kiel als Schutzpatron und Hüter des S. Bachschen Erbes beschirmt, ist kaum einer ganz der Brahmsschen Einwirkung entronnen. Sie mischt sich mit romantischen Einflüssen und nimmt je später, desto modernere Formen an. In der Klaviermusik und Kammermusik mit Klavier sind es namentlich die Meister Max Bruch, Wilhelm Berger, Friedrich Gernsheim, Robert Kahn, Georg Schumann und Philipp Scharwenka, die das Schöne und Bleibende Brahmsschen Geistes und Brahmsschen Klavierstils ihrer eigenen Persönlichkeit harmonisch zu assimilieren wußten.

Wie hier, so hat der gemeinsame künstlerische Urahne S. Bach auch den vortrefflichen Meister edler Kammer- und Klaviermusik, Heinrich XXIV. Fürst von Reuß, und, in seiner Frühzeit und in seinen ersten Klavierheften, Eugen d'Albert, zu Brahms geführt. Nicht anders wohl auch Anton Urspruch, des Rheinlands bedeutendsten Nachromantiker von schwer kontrapunktischer Rüstung, und Karl Nawratil, Wiens Urspruch und Brahms' Freund.

Damit und über den Dresdener Konrad Heubner, der lange dem Koblenzer Musikleben seinen Stempel aufdrückte, kommen wir in die Kölner Brahms-Enklave. Hier trifft zweierlei zur Erklärung der Liebe für Brahms zusammen: die niederrheinische Stammeseigenart, die von der niederdeutsch-nordwestdeutschen nicht gar sehr verschieden ist, und die Vorliebe für Brahms, die Steinbach als Direktor des Gürzenich und des Konservatoriums ausstrahlen läßt. Die Mendelssohn-Schumann-Tradition der Hiller, Seiß, Wüllner, Grimm und Gustav Jensen mischt sich mit Brahmsschem Einfluß, den alle jüngeren Meister der nordwestdeutschen Komponistengruppe, voran Strässer, Ramrath, Othegraven und Heuser, mehr oder weniger gewahren lassen.

Brahms ist langsam von Norden nach Süden gewandert. Es ist bekannt, daß der Niederdeutsche trotz grundverschiedenen Dialekts mit dem Alemannen des deutschen Südens und der Schweiz die meisten Ähnlichkeiten im Charakter und unendlich viel mehr wie mit dem in seiner Rasse oft stark gemischten Mitteldeutschen besitzt. Vor allem das Herbe, Knorrige, Stolze und scheu Verschlossene in Empfindung und Ausdruck. Wir dürfen hier den Württemberger Adolf Ruthardt in Leipzig, einen Meister alemannischer Romantik in der Klavierkomposition, so wenig vergessen wie den schweizerischen Meister Hans Huber.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Damit sind wir Bayern nicht mehr fern. Auch Bayern hatte seinen Kiel, der zugleich der Gründer der süddeutsch-romantischen Schule war: Joseph Rheinberger. Das Süddeutsche und Weiche, ja Weichliche liegt in den Mittelsätzen seiner größeren Werke in Sonatenform beschlossen. In der klassizistisch-strengen und herben Kontrapunktik seiner Ecksätze, seiner Tokkatas spricht nicht allein ein an Kiel, sondern vielfach auch schon an Brahms gemahnender Geist. Seiner süddeutschen Romantik klassizistischer Formen ist die süddeutsche Neuromantik, als deren Vater Alexander Ritter, als deren Schule bildender Meister Ludwig Thuille anzusprechen ist, gefolgt. In ihr nimmt Brahms' Wirkung, wie schon bei Huber, ein wesentlich anderes Gesicht an. Wie bei Huber mit Lisztschen, Chopin'schen und schweizerisch-volkstümlichen Einflüssen, so mischt er sich im modernen München mit Thuilleschen und Regerschen. Darüber zunächst keine Täuschung: Max Reger selbst ist trotz Bach und der Orgel auf der einen und trotz seines chaotisch um Gestalt ringenden musikalischen Barock in alten Formen auf der anderen Seite im Klavierstil bis in seine allerletzten Werke niemals von Brahms losgekommen. Die süddeutsche, im besonderen Münchnerische Neuromantik in der modernen Klaviermusik zentralisiert sich heute im Wunderhorn-Verlag. Da können wir denn deutlich sehen, wie und was der Süddeutsche von dem ihn so lange Zeit hindurch mehr abschreckenden als anziehenden Brahms annimmt. Es sind Namen der direkten oder indirekten Thuille-Schule: Julius Weismann, der badische Naturpoet (Variationen und Charakterstücke), Walter Braunfels, der Komponist der „Bagatellen", Walther Lampe (Vier Klavierstücke), Georg Stoeber (Klavierstücke), Heinrich Kaspar Schmid (Variationen über ein Lied aus Thuilles „Lobetanz"), Carl Bleyle und Joseph Haas, die hier herangezogen werden müssen. Sie alle verschmelzen Brahmssche Eigenheiten des Klaviersatzes mit der freieren und moderneren Dissonanzbehandlung, dem größeren Zuwachs an warmem Blut und leuchtkräftiger Farbe dieser Schule. Joseph Haas möchte man vielleicht eher und ausschließlich zu den Jüngern Max Regers rechnen. Nicht mit Unrecht. Wie seine Klavierminiaturen der „Wichtelmännchen" und „Hausmärchen" u. a. aber zeigen, ist auch er, wenigstens in dem spinnwebfeinen Gespinst ihres luftig durchbrochenen Satzes, durch den Gotiker Brahms gegangen. Sie bedeuten eine Verschmelzung ihres Urbildes, des phantastisch-tappenden Regerschen Scherzotyps mit Brahmsscher Feinheit und Durchbrochenheit des Satzes am Klavier. Wie in München ein gut Teil Zukunft unserer Musik ruht, so wird auch Brahms wohl dort allein in modernem Geiste und süddeutschem Empfinden weiterleben.

Kurz sei noch die Frage: Johannes Brahms und die neuere ausländische Klaviermusik gestreift. Auch sie hat sich seiner Einwirkung auf die Dauer nicht verschließen können. Es liegt freilich in der Natur der Sache, daß nur bei den germanischen Stämmen des Auslandes von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einer einigermaßen innerlichen Assimilation gesprochen werden kann. Schon an dem, in seinem stolzen Kraftgefühl, seinem heroischen Pathos rein germanischen Norweger Christian Sinding ist Brahms nicht spurlos vorübergegangen. In Dänemarks wohl bedeutendstem zeitgenössischen Komponisten, P. E. Lange-Müller, trifft sich sein Geist mit dem der deutschen und dänischen Romantiker von Schubert bis Schumann und Gade. Von Jüngeren sind namentlich Louis Glaß und der Lyriker Emil Friis von Brahms nicht freigeblieben. In Schweden haben besonders Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, Tor Aulin und Adolf Wiklund von Brahms gelernt. In der Regel mischt sich sein Einfluß auch hier mit dem der deutschen Romantik; muß man doch bedenken, wie fein die Dänen August Winding und Viktor Bendix, der Schwede Ludwig Norman in der auf der Linie Schumann-Kirchner-Gade erwachsenen Gotik ihres Klaviersatzes Brahms vorgearbeitet haben, ja, ohne daß die Späteren die Feinheit ihres Gewebes je wieder erreichten. In Alfvén mischt sich Brahms mit Berlioz, Liszt und Richard Strauß, in den schönen Geigenkonzerten und Violinsachen Tor Aulin's mit Schumann und Bruch, während Stenhammars Lyrik wohl am reinsten auf schwedischem Boden aus Brahms erwuchs. In Holland ist kaum ein neuerer Klavierkomponist nicht durch Brahms gegangen — kein Wunder bei der gemeinsamen niederdeutschen Stammesgrundlage. England, das so lange zu Mendelssohns Fahnen gestanden, scheint trotz Edward Elgar heute mehr und mehr zu Tschaikowsky, Liszt und in der jungenglischen Klavierkomposition impressionistischen Stils (Cyril Scott) namentlich zu Debussy und Ravel abzuschwenken. In Ungarn ist Hans Koeßler ein treuer und feiner Jünger Brahms'. Major und Dohnányi verschmelzen Brahmssche mit Volkmannschen und Lisztschen Elementen. Im Lande der Smetana- und Dvořák-Tradition hat der Führer der tschechischen Moderne, Novak, der Komponist der Sonata eroica, sehr starke Einwirkungen von Brahms empfangen, in Polen der Dichter der „Polnischen Idyllen", Stojowski, in Rußland Medtner, Alexander Winkler und namentlich der schon fast zu uns Deutschen zu rechnende Paul Juon, der Meister sehr schöner Klavier- und Kammermusik. Italien endlich hat unter den Meistern der offiziellen, sehr stark durch deutsch-romantische und neudeutsche Kunst gegangenen und mehr gelehrten als südländisch gefärbten oder temperamentvollen Italik in Martucci einen großen Verehrer unseres Meisters verloren.

Wir sehen: Brahms überall. Auch die gesamte neuere Klaviermusik ist ohne ihn noch nicht möglich. Man muß wünschen, daß sein ernster und immer aufs Hohe und Ideale gerichtete Geist in ihr mächtig bleibe. Denn ihn können wir noch lange nicht entbehren, so wenig es unser Wunsch sein wird, daß die äußeren Eigentümlichkeiten seines Klaviersatzes sklavisch nachgeahmt und konserviert werden. So können wir als erstrebenswertes Ziel nur das eine aufstellen: organische Verschmelzung seiner Wesenheit mit Fühlen und Denken unserer Zeit!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BRAHMSSCHE URTEILE ÜBER TONSETZER

VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

Sieben Bände des Brahmsschen Briefwechsels[1]) liegen gedruckt vor, dazu kommen noch seine Briefe an Hans von Bülow (in dessen „Gesammelten Briefen", wohl nur in Auswahl, abgedruckt), Albert Dietrich (in dessen Erinnerungen an Brahms) und Clara Schumann (in Litzmanns Clara Schumann, Bd. 3), und doch, wie gering ist die Ausbeute, wenn man aus diesen Briefen zu erfahren sucht, wie Brahms andere Tonsetzer beurteilt hat. Wenn ich im folgenden den Versuch mache, diese Urteile zusammenzustellen, so scheide ich natürlich alle die aus, die er an Adressaten seiner Briefe, wie Joachim, Herzogenberg, Reinthaler über deren Werke ausgesprochen. Ich ordne die Urteile nach dem Alphabet der Tonsetzer und setze hinter jedes das Jahr und den Briefempfänger. Wie wir sehen werden, handelt es sich in der Hauptsache um ganz bekannte Tonsetzer; nur ganz gelegentlich spricht Brahms über einen jungen, damals noch wenig bekannten Komponisten.

Bach. Daß Brahms einer der größten Bach-Kenner und -Verehrer gewesen ist, wissen wir. Um so befremdender wirkt, wie selten er sich schriftlich über Bach und dessen Werke ausgelassen hat. So lesen wir:

„Doch das Herrlichste hast Du versäumt, eine Kantate von Bach, wo man sich beim ersten Ton himmelhoch entrückt fühlte." (1861 an Clara Schumann, S. 102.) Sehr energisch erklärte sich Brahms gegen die Echtheit der Bach zugeschriebenen Lucas-Passion.

„Die ‚Lucas-Passion' habe ich sehr wenig und eilig angesehen. Mehr will ich aber auch nicht. Wenn nun freilich die Echtheit eines Bachschen Manuskripts unzweifelhaft erwiesen ist, so sollte es unter allen Umständen gedruckt werden. Daß diese Passion eins ist, kann man mir nun keinesfalls beweisen, und ich möchte keine Hand rühren, daß sie mit seinem Namen erschiene. Jetzt beim Schreiben merke ich, daß ich sie weitaus genug angesehen habe. Jede beliebige Seite darin genügt ja vollständig — um an Bach nicht zu denken. Wohin freilich damit, weiß ich nicht recht. So schauerlich sie oft schreiben, mag ich doch keinem seiner Vorgänger und Zeitgenossen — deren Namen wir noch kennen — die Schande antun, sie ihm zuzuschreiben." (1869 an Allgeyer.)

In derselben Streitfrage äußert er sich bald darauf noch energischer zu Hermann Levi (S. 37):

„Über die sogenannte Bachsche Passion schrieb ich an Allgeyer und kann heute nur wiederholen, daß ich in ihr keinen Takt finde, der in ein anderes Bachsches Werk passen würde — umgekehrt finde ich im ganzen Bach keinen Takt, den ich hier hineinlegen könnte. Was den äußeren Beweis der Handschrift betrifft, so meine ich, daß diese sich leicht ähnlich

[1]) Bd. 1 und 2 an Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, 3 an Reinthaler, Bruch, Deiters, Heimsoeth, Reinecke, Rudorff, Bernhard und Luise Scholz, 4 an J. O. Grimm, 5 und 6 an Joachim, 7 an Hermann Levi, Gernsheim, Hecht und Fellinger. Ich zitiere nach der ersten Auflage, obwohl die meisten dieser Bände schon in zweiter vorliegen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

findet bei gleichzeitig Lebenden — dagegen im Leben des einzelnen sich gewiß verändert. Außerdem ist der Beweis leicht zu führen, daß besagte Passion von keinen Kind ist, und wenn unser Bach sie ja geschrieben haben sollte, müßte es gewesen sein, als er noch die Bettwäsche näßte."

Bargiel.

„Von Woldemar Bargiel liegt noch ein neues ‚Trio' mit bei, was ich ihm gar nicht gern wiederschicken mag. Es ist mir höchst unerquicklich." (1857 an Joachim, S. 189.) Da Bargiels F-dur Trio op. 6 bereits 1856 erschienen war, kann damit nur das in Es-dur op. 20 gemeint sein, das (wohl umgearbeitet) 1860 veröffentlicht wurde. Oder sollte Bargiel dieses von Brahms so scharf verurteilte Trio unterdrückt haben?

Beethoven. Zu den gewaltigsten Eindrücken die er empfangen, rechnet Brahms die c-moll Symphonie und das Violinkonzert (1855 an Joachim, S. 88).

Bizet. Gemeint ist dessen Oper „Carmen", wenn Brahms 1883 an Frau von Herzogenberg (Bd. 2, 15) schreibt:

„Außerdem bitte ich Simrock, Ihnen eine ganz besondere Geliebte von mir zu schicken. Hier finde ich sie nämlich nicht in ihrer Originaltracht (das heißt Sprache), bei Ihnen habe ich sie nicht gesehen. Sollten Sie meine Schwärmerei nicht teilen, so nehme ich im Februar gern meine Geliebte unter den Arm und mit mir."

Bruch.

„Kennst Du den ‚Gesang der heiligen drei Könige' von Max Bruch? Das schöne Stück Musik sieh Dir doch an . . .; ich dächte, das müßte, gut vorgetragen, von bestem Effekt sein." (1864 an Joachim, Bd. 2, 36):

„Sehr freute ich mich, so gut über Bruch von Dir zu hören. Man gewöhnte sich schon, ihn etwas sehr bedenklich anzusehen, und gegen eine ‚Odyssee' für Chor und Orchester hat man denn fürs erste eine Masse Bedenken." (an Reinthaler 1872, S. 47.) — Erwähnt sei auch, daß Brahms 1879 für eine gemeinsame Konzertreise mit Joachim diesem vorschlägt:

„Nimm jedenfalls das erste [Konzert] von Bruch auch mit, das ist wirklich geeignet für Klavierbegleitung." (2, 163.) — Nicht übergangen darf auch werden, daß Brahms 1869 an Hermann Levi (S. 47) schreibt:

„Versäume nicht, in der ‚Leipziger Illustrierten' über mein ‚Requiem' zu lesen! Daß ‚No. 4 von Bruchschem Hauche ganz durchweht' ist, gereicht mir zu großer Befriedigung, und auch Du wirst durch die ‚Weisheitslehre dieses Knaben' zum früheren Enthusiasmus für besagten Hauchenden zurückgebracht werden."

Julius Buths.

„Sollten Sie Reinecke sehen, so könnten Sie ihm Buths empfehlen, der sehr gut Klavier spielt und ein Klavierkonzert d-moll geschrieben hat, das wohl sich im Gewandhaus und sehr wohl hören lassen darf." (1877 an Herzogenberg, S. 16.)

Bruckner. Um zu erfahren, wie Brahms diesen Tonsetzer beurteilt hat, müssen wir etwas weit ausholen. Ende 1884 fragt Elisabet von Herzogenberg, die eine „vielgepriesene Manuskript-Symphonie" (die siebente) von Bruckner demnächst

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Leipziger Gewandhaus hören wollte, Brahms: „Was halten Sie von dem wunderlichen Mann?“ Der Gefragte übergeht zunächst die Antwort. Darauf schreibt ihm Frau von Herzogenberg nochmals: „Unser Freund Hildebrand wird Ihnen . . . erzählen, wie aufgeregt wir hier waren über den Bruckner, der einem mit Gewalt aufgenötigt werden sollte, und wie wir uns sträubten gegen den Impfzwang. Wir mußten uns bittere Stichelreden gefallen lassen und Insinuationen darüber, daß wir nicht fähig seien, die Kraft herauszuwittern, wo sie in unvollkommenem Gewande in die Erscheinung träte“ usw. „Wenn Bruckner“, fährt sie dann fort, „die ‚Kränze‘ geschrieben hätt’ oder ‚Liebesbotschaft‘ oder ‚Die Liebende schreibt‘ oder ‚Abenddämmerung‘ [gemeint sind die betreffenden Lieder von Brahms], dann wollt’ ich mir die Symphonie noch sechsmal anschauen, ob nicht doch ein verborgenes Goldstückl herausfallen müßte; aber die Sache liegt doch wohl so, daß wer das eine könnte, das andere nicht mehr verbräche! . . . antworten Sie, wenn auch nur ein Wort.“ Die Antwort aber kam erst, als Frau von Herzogenberg zum dritten Male geschrieben hatte, nämlich: „Sagen Sie ein Wort über Bruckner. Sie denken doch nicht, daß wir Sie ausspielen und dann hingehen und sagen: der Brahms hat uns recht gegeben. Wir wollen fein für uns behalten, was Sie etwa sagen, aber wir brauchen ein Wort, zur Beschwichtigung eigener Gedanken.“ Brahms antwortete nun endlich, aber ziemlich diplomatisch (Bd. 2, 53):

„Ich begreife, Sie haben die Symphonie von Bruckner einmal an sich vorübertosen lassen, und wenn Ihnen nun davon vorgeredet wird, so trauen Sie Ihrem Gedächtnis und Ihrer Auffassung nicht. Sie dürfen dies jedoch; in Ihrem wunderbar hübschen Brief steht alles klar und deutlich, was sich sagen läßt — oder was man selbst gesagt und so schön gesagt haben möchte. Sie sind doch nicht bös, daß auch Hanslick dieser Meinung ist und mit aller Andacht und allem Vergnügen Ihren Brief gelesen hat? Übrigens sind eine Symphonie und ein Quintett von Bruckner gedruckt. Suchen Sie sich einen Einblick zu verschaffen, Ihr Gemüt und Urteil zu stählen — mich brauchen Sie gewiß nicht.“

Cherubini.

„‚Medea‘ hat mich wieder ungemein gepackt, und um für die Aufführung recht vorbereitet zu sein, will ich das ruhige Zimmer im Theater jedenfalls benutzen, die Rezitative, Eure Übersetzung und Bearbeitung recht zu kennen. Über ‚Tristan‘ werden wir mit dem Schwatzen nicht fertig, und dies herrliche Werk nehmen wir so stillschweigend, so ganz selbstverständlich hin.“ (1871 an Levi, S. 83.)

Chopin.

„Ich war sehr entzückt, als ich das Chopinsche Konzert in E-dur [moll] spielte. Ich wiederhole es Sonntag, es ist ganz prächtig.“ (1858 an Grimm, S. 86.)

Cornelius.

„Auch verkehre ich besonders mit Cornelius und Tausig, die — durchaus keine Lisztianer sein und gewesen sein wollen und übrigens freilich mit dem kleinen Finger mehr leisten als die übrigen Musiker mit dem ganzen Kopf und allen Fingern.“ (Ende 1862 an Joachim, S. 326.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dvořák.[1])

„Sieh Dir die ‚Serenade' für Blasinstrumente von Dvořák an; Du hast hoffentlich so viel Freude wie ich. Du wirst ihm ein so gutes Stück nicht zugetraut haben, und einen schöneren, erquickenderen Eindruck von wirklichem, reichem und reizendem Schaffenstalent kannst Du nicht leicht haben. Laß es Dir doch vorspielen; ich denke, es müßte eine Lust für die Bläser sein!" (1879 an Joachim, Bd. 2, 147.)

Händel.

„Ja, das ‚Alexanderfest' soll sich Woldemar [Bargiel] anhören, können wir uns alle anhören, damit wir die Gewalt der Musik merken, die wir den Leuten nicht mehr zeigen können." (1867 an Clara Schumann, S. 25.)

„Ich schwimme bisweilen gegen den Strom. So mag ich bekennen, daß ich nicht gerade schwärme für die [Gesamt-]Ausgaben von Händel und Mozart. Ich wünschte, daß statt dieser — nein, nur vorher — dafür gesorgt würde, daß einige größere Bibliotheken die sämtlichen Werke nicht bloß jener beiden, sondern auch anderer Meister in guten Abschriften besäßen. Von einer guten Anzahl Werke von Händel oder Mozart verlange ich nicht, daß sie mein Zimmer enger machen, wenn ich sie nur und mit ihnen die wirklichen sämtlichen Werke z. B. Haydns u. a. zur Benutzung auf der Bibliothek fände." (1877 an Rudorff, S. 168).

Haydn. Das vorige Zitat über Händel erwähnt auch Haydn. Wie sehr dieser Meister von Brahms geliebt wurde, geht auch daraus hervor, daß Brahms sich 1896 bei Joachim (Bd. 2, 288), der mit seinem Quartett in Wien konzertieren wollte, ein Haydnsches Quartett im Programm bestellte. Auch war Brahms ungemein entzückt, als es ihm gelang, die Handschrift der sechs Haydnschen Quartette op. 20 zu erwerben (1886 an Reinthaler, S. 79).

Ferdinand Hiller.

„Ich habe dieser Zeit Hillers Oper ‚Traum in der Christnacht' durchgesehen und mich bei der Gelegenheit getröstet, daß wir ihm mit unserer Antipathie doch nicht zu sehr unrecht tun. Der Stoff ist nach einem gräßlichen Raupachschen Drama und eben so, daß es der größte Vorwurf für einen Deutschen ist, sich damit beschäftigt zu haben und gar dazu Musik zu machen." (1855 an Joachim, S. 97.)

Joachim. Dessen Ungarisches Konzert.

„Was wirst Du für Freude über das Konzert haben, wenn Du es wieder hörst! Es ist prächtig geworden. Der erste Satz besonders von so maßvoller Schönheit und so ruhig innig warm, daß es eine Freude ist. Ohne daß doch sonderlich viel anders ist, erscheint doch die vorjährige Lesung wie eine etwas wilde Skizze gegen dies schön geformte Kunstwerk. Du hättest eben zuhören müssen, beschreiben tue ich nichts. Es ist

[1]) Vgl. auch die Beurteilungen Dvořák's, die Brahms dem Verleger Simrock gegenüber abgegeben hat; von mir bereits mitgeteilt in „Die Musik" Bd. 40 (1911), 260f. Deshalb hier nicht noch einmal wiederholt. Vgl. auch das Programmheft des Anton Dvořák-Fests in Pyrmont am 14. und 15. August 1912, S. 2 und 3.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

übrigens so einfach klar und so wohltuend der Eindruck, daß es allerwärts wie auch hier dem Publikum gefallen muß." (1860 an Clara Schumann, S. 73.)

Lassen.

„Lassensche Partituren, die leider nicht gar viel Genuß bieten." (1875 an Bernhard Scholz, S. 196.)

Liszt.

[Liszts] „Kompositionen werden immer schrecklicher, z. B. ‚Dante'! Ich möchte, es stände nicht einiges entschieden im Wege, um mit den Leuten [in Weimar] umgehen zu können, aber es geht doch nicht, oder bin ich wirklich ein Philister? Mich juckts oft in den Fingern, Streit anzufangen, Anti-Liszts zu schreiben. Aber ich, der nicht einmal seinem liebsten Freund einen Gruß schreiben kann." (1859 an Joachim, S. 243.)

„Otten war hier [Hamburg] neulich der erste, der in einem anständigen (anständig sein sollenden) Konzert Liszt brachte: ‚Lenore' und ‚Loreley'. So erwarte ich denn nächstens eine sinfonische Dichtung bei ihm und ärgere mich, daß die Pest immer weiter frißt und die Eselsohren des Publikums noch verlängert." (1860 an Joachim, S. 253 und fast mit denselben Worten an Clara Schumann, S. 69.)

Bekanntlich bereitete Brahms eine Erklärung gegen Liszt vor, die infolge einer niemals aufgeklärten Indiskretion, nur noch mit den Unterschriften von Joachim, Grimm und Bernhard Scholz, im Berliner „Echo" vorzeitig abgedruckt worden ist. Aus der Korrespondenz hierüber mit Joachim sei folgende Stelle hier mitgeteilt (S. 274):

„Wie wir schreiben und abfertigen, kann man nur Lisztsche Sudeleien abfertigen. Über Verirrungen usw. kann man debattieren und sich streiten. Eben wir können und brauchen uns durchaus solchem Sch . . . . zeug gegenüber auf keine wissenschaftlichen Erörterungen einzulassen. Ich wünschte hauptsächlich, wir könnten den Namen Liszt anbringen, damit man uns nicht Verstocktheit gegen Wagner usw. vorwerfen kann."

Seiner Abneigung gegen Lisztsche Kompositionen blieb Brahms treu; 1891 schreibt er an Reinthaler (S. 42):

„Wir erleben hier den ‚Christus' von Liszt, und das Ding sieht so fabelhaft langweilig, blöd und unsinnig aus, daß ich nicht begreife, wie der nötige Schwindel diesmal fertig gebracht wird."

Mozart. Zu den gewaltigsten Eindrücken, die Brahms gehabt hat, rechnet er auch den „Don Juan". (1855 an Joachim, S. 88.) Besonders liebte er auch Mozarts Klavierkonzerte. An Clara Schumann schreibt er 1861 (S. 98):

„Große Freude haben mir Deine lieben Briefe gemacht und die entzückten Worte über die Mozartschen Konzerte . . . . . Wie gern wäre ich dabei gewesen, man kann gar nicht größere Wonne haben, als eben wenn diese Konzerte lebendig werden. Das bloße Lesen ersetzt's einmal nicht. Wie aus einem echten Jungbrunnen geschöpft! Aber leider genießt man wirklich die Wonne allein. Dasselbe Publikum, das immer an Mozart mahnt und moderne Zerrissenheit bespöttelt, genießt doch nur diese und empfängt keinen Eindruck bei jenem. Das G-dur Konzert behalte ja, wenn

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Du es von mir hast; ich brauche es nicht. Solltest Du einmal öffentlich eins spielen, so nimm das in c-moll. Es ist das effektvollste."

1878 empfiehlt Brahms Frau Schumann, in Hamburg das Mozartsche Konzert in d-moll zu spielen (S. 375):

„Das d-moll namentlich nimmt Publicus doch immer noch respektvoll an. Daß die Leute im allgemeinen die allerbesten Sachen, also Mozartsche Konzerte . . . , nicht verstehen und nicht respektieren — davon lebt unsereiner und kommt zum Ruhm. Wenn die Leute eine Ahnung hätten, daß sie von uns tropfenweise dasselbe kriegen, was sie dort nach Herzenslust trinken können!"

Man vergleiche übrigens noch oben bei Händel, wie Brahms über die Gesamtausgabe der Mozartschen Werke gedacht hat, und weiter unten bei Schumann, was er von der g-moll Symphonie schreibt.

Georg Muffat (1645–1704).

„Ein sehr schönes Stück (Passacaglia in G) lege ich bei. Vielleicht kennen Sie es nicht." (1883 an Frau von Herzogenberg, Bd. 2, 14).

Nietzsche.

„Das Chorstück [Hymnus an das Leben] ist bei Fritzsch gedruckt und genau so, wie man es von jungen Leuten und Konservatoristen gewohnt ist. Verderben Sie sich nicht zu oft den lieben Sonnenschein mit solcher Lektüre." (1888 an Frau von Herzogenberg, Bd. 2, 224.)

Raff. Als Hans von Bülow anfragt, ob Brahms wohl seinen Verleger Simrock veranlassen könne und wolle, aus Raffs Nachlaß die Ouvertüren zu „Macbeth", „Othello", „Romeo und Julie" und „Sturm" zu drucken und würdig zu honorieren, erhält er 1884 folgende, für Brahms' eigenes Schaffen höchst charakteristische Antwort (Bülow, Briefe 6, 307):

„Simrock ist auf Sachen wie die Deine nicht im geringsten dressiert. Dein Fall ist mir so besonders sympathisch als — schwierig. Soviel ich weiß, hat Simrock kein Werk von Raff; die Frage wäre sehr überflüssig, ob er sich deren gewünscht hat oder wünscht . . . . Ich versuche zwar das zu beantworten — viel mehr beschäftigt hat meine Gedanken aber der — Komponist selber! Ich bin so sehr geneigt, meine fruchtbaren, leicht schreibenden, schnellfertigen Kollegen zu beneiden. Ich nehme gern an, daß sie nicht des Konversationslexikon wegen schreiben, sondern aus derselben Notwendigkeit, aus denselben Gründen wie ich — also den besten. Wie oft schreibt so einer fröhlich sein ‚Fine', das doch sagt: Ich bin fertig mit dem, was ich auf dem Herzen habe! Wie lange kann ich das Kleinste fertig mit mir herumtragen, ehe ich ungern dies ‚fertig' zugebe! Ganz nebenbei schreibt Raff vier Ouvertüren zu den vier riesigsten Tragödien. Beneidenswert scheint es, sich so leicht und oft zu Genüge tun zu können, sich befriedigt, befreit zu fühlen. Hat Raff denn Zeit zum Katzenjammer gehabt? Gescheit genug war er dazu! Oder war er einfach glücklich im Besitz seines Talentes? Das sind wir ‚Kleineren' sonst selten — und wie hoch hinauf mögen diese ‚Kleineren' gehen?"

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Röntgen.

„Die ‚Serenade' von Röntgen war ganz allerliebst, wirklich erfreuend. Von einer reizenden Frische, sinnig und innig. Ich habe noch nicht so Gutes von ihm gehört. Dazu der ganze ehrliche und warme junge Mensch, das kann einem doch Freude machen." (1877 an Clara Schumann, S. 348.)

Domenico Scarlatti.

„Da ich sonst zu viel Briefe schreiben muß, so sende ich Ihnen statt dessen eine Probe meines Scarlatti, die Sie interessieren kann — mich gar sehr entzücken!" (1885 an Frau von Herzogenberg, Bd. 2, 46.)

„Noch muß ich Ihnen sagen, daß ich natürlich mehr Scarlatti schicken würde, wenn ich mehr so schöne hätte wie das mitgeteilte. Ich habe 172 ungedruckte Sonaten unter mehr als 300, die ich in schönen alten Abschriften besitze. Czerny hat diese benutzt und so vortrefflich gewählt wie redigiert. Seine Ausgabe (200 Stück) ist auch wohl nur zufällig abgeschlossen, sonst hätte er z. B. jenes Stück gewiß nicht übersehen." (Wie vorher, S. 59).

Schubert. Mit Recht ist Brahms darüber ägriert, daß der Hamburger Musikdirektor Grund das von Joachim als Symphonie instrumentierte Duo op. 140 von Schubert nicht aufführen will, weil er dieses Werk „langweilig und ohne jede Melodie" findet (1858 an Joachim, S. 195). An diesen schreibt er 1863 (Bd. 2, 4):

„Du wirst gelesen haben, daß hier ein ‚Lazarus' von Schubert nach dreiundvierzig Jahren seine Auferstehung gefeiert hat. Ich habe mir einige Szenen abgeschrieben und hast Du Ruhe . . . , so könnte ich sie Dir schicken und den schönsten Genuß versprechen."

Ziemlich gleichzeitig erhielt Dietrich (S. 47) folgende Mitteilung:

„. . . da lege ich einige Stücke aus einer Oster-Cantate von Schubert bei, die ich mir aus dem Manuskript abschrieb . . . Das sind nicht etwa hervorragende Stellen aus dem ‚Lazarus'. Durchaus nicht, ganz beliebig schrieb ich nur den Anfang und das Ende des ersten Teiles. So ist die Musik durchweg, die Arie des Simon gar! O könnte ich das Ganze schicken; Du würdest entzückt sein von solcher Lieblichkeit!"

Schumann.

„Was soll ich Dir über Schumann schreiben? Soll ich in Lobpreisungen seines Genies und seines Charakters ausbrechen oder soll ich wehklagen, daß die Menschen wieder die große Sünde tun, einen guten Menschen und göttlichen Künstler so vielfach zu verkennen und so wenig zu verehren? Und ich selbst, wie lange beging ich diese Sünde. Erst seit meinem Wegsein aus Hamburg und besonders während meines Aufenthaltes in Mehlem lernte ich Schumanns Werke kennen und verehren. Ich möchte bei ihm Abbitte tun." (1853 an Joachim, S. 9.)

Diese Briefstelle beweist aufs deutlichste, wie falsch es ist, wenn auch heute noch gelegentlich behauptet wird, daß die ersten Werke von Brahms durchaus unter dem Einfluß der Schumannschen Muse entstanden sind. Sehr beachtenswert finde ich, was Brahms über die Veröffentlichung einiger nachgelassenen Werke von Schumann an dessen Witwe 1890 (S. 81) schreibt:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Joachim und ich haben die ‚Messe' und das ‚Requiem' Deines Robert wiederholt durchgesehen. Was mich nun angeht, so meine ich, Du gibst sie heraus, wenn Du einen Verleger dafür hast. Ich kann mir nur die Gründe für und wider vorlegen. Da bleibt doch immer die Hauptsache: die Werke sind derart, daß es eine große Arroganz wäre, durch mein Urteil und meinen Rat die Herausgabe zu verhindern. Sie sind nicht aus der letzten Zeit und von Schumann selbst zum Druck bestimmt und vollständig vorbereitet; wer hat das Recht, da hineinzureden? Aber wieder ist es zu entschuldigen und nimmer übel zu deuten, wenn man bei einem so geliebten und verehrten Mann gern sorgte, wenn auch zu unbescheiden, der Unsterblichkeitskranz, den er sich selbst gewunden, möge aus lauter unverwelklichen Blüten bestehen. Aber Menschenwerk ist, was wir tun. Die Welt will auch die Schwächen der Größeren sehen und deckt sie doch früher oder später auf . . ."

Die Veröffentlichung der ersten Fassung der Schumannschen d-moll Symphonie oder vielmehr von deren allein abweichenden Ecksätzen geht durchaus auf Brahms zurück. Bereits 1886 schickte er an Heinrich von Herzogenberg (Bd. 2, 127) zugleich für Joachim die genaue Zusammenstellung der gedruckten Partitur mit der ersten Lesart dieser Symphonie, „von Schumann im Vorwort bescheiden, aber doch wohl ganz unrichtig ‚Skizze' genannt". Er schreibt:

„Die Sachlage ist einfach und Ihnen wohl bekannt. Schumann hat sich durch eine erste Probe abschrecken lassen und später in Düsseldorf, an ein schlechtes und schlecht besetztes Orchester gewöhnt, die Symphonie neu instrumentiert. Der Anblick der ersten Partitur hat mich stets entzückt. Es ist aber auch eine Freude zu sehen, wie das heiter und leicht Erfundene ebenso leicht und natürlich ausgesprochen wird. Es ist (ohne weitere Vergleichung) wie bei der g-moll-Symphonie von Mozart, die ich ja auch besitze, alles ganz selbstverständlich und als könnte es gar nicht anders sein, nirgends eine grelle Farbe, nichts willkürlich aufgesetzt usw. Dagegen werden Sie auch immer empfunden haben, daß bei der zweiten Ausgabe der Genuß nicht so einfach ist, daß Auge und Ohr immer zu widersprechen haben."

Im Jahre 1888 schreibt er dann darüber an Clara Schumann (S. 501):

„Jeder, der sie sieht, ist meiner Meinung, daß die Partitur durch die Umarbeitung nicht gewonnen hat; an Anmut, Leichtigkeit, Klarheit gewiß verloren. Leider aber kann ich nirgend einen gründlichen Versuch machen . . . Joachim hatte die Partitur den ganzen vorigen Winter bei sich, aber trotz seiner und Herzogenbergs und aller Überzeugung von der Vortrefflichkeit der Partitur ist ihr Interesse nicht so weit gekommen, daß sie es probiert hätten."

Im November 1889 berichtet er dann der Freundin (S. 518):

„Hast Du gehört, daß Wüllner neulich . . . die vierte Sinfonie von Schumann in der ersten Instrumentierung gemacht hat? Er hat große

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freude daran gehabt und denkt daran, Härtels darüber zu schreiben. Wenn diese nun eine Herausgabe beabsichtigen, wäre Dir dies recht?"

Als dann diese erste Instrumentierung erschienen war, schreibt Brahms nochmals an Frau Schumann (10. Oktober 1891, S. 545):

„Daß das Werk in dieser Gestalt erscheinen müsse, war stets meine bestimmte Ansicht . . . So mag ich auch jetzt nicht ausführlicher davon sprechen, wie sehr ich diese erste Lesart liebe und bewundere und ihr Erscheinen nötig finde."

Auch einige Jugendlieder Schumanns und dessen Variationen op. 46 (für zwei Klaviere) in der Urgestalt für zwei Klaviere, zwei Violoncelle und Horn wurden auf Veranlassung von Brahms herausgegeben. Dieser wird sogar zum Dichter, wenn er in seinem Weihnachtsbriefe 1892 an Clara Schumann (S. 565) schreibt:

„Die ‚Variationen' sind doch ein merkwürdiges und unwiderstehlich bezauberndes Werk . . . Es ist, als ob man an einem schönen sanften Frühlingstag spazierte, unter Erlen, Birken und blühenden Bäumen, ein sanft rieselndes Wasser zur Seite. Man wird nicht satt zu genießen die ruhige, nicht warme, nicht kalte Luft, das sanfte Blau, das milde Grün; man denkt nicht, daß es auch Aufregung gibt, und wünscht keine dunklen Wälder und schroffen Felsen und Wasserfälle in die schöne Einförmigkeit. Wenn man nur für die Musik extra Philisteraugen hätte, so sähe man wohl mit Bedenken, wie das Thema viermal in demselben Tone schließt, nennte die süßen, weichen Harmonien gar süßlich weichlich und fürchtete, sie in den ‚Variationen' oft wiederholt zu hören. Alles vergebens! Man taucht unter und genießt die holde Musik wie die zarte erquickende Frühlingsluft und Landschaft."

Tausig. Vgl. oben bei Cornelius.

Urio (1690 Kapellmeister in Rom):

„Bekümmere und interessiere Dich doch um die ‚Denkmäler der Tonkunst'. Der 5. Band, ‚Te Deum' von Urio, wird Dich erstaunlich amüsieren! Auf den ersten zweiten Seiten gleich ‚Saul' und ‚Te Deum' von Händel ungemein frappant!" (1872 an Hermann Levi, S. 120.)

Viotti.

„Ein ‚a moll-Konzert' von Viotti, was mir neu und höchst interessant war." (1858 an Joachim, S. 220.)

„Das a moll-Konzert von Viotti ist meine ganz besondere Schwärmerei, und ich glaube, Joachim hat es nur meinetwegen gewählt! Es ist ein Prachtstück von einer merkwürdigen Freiheit in der Erfindung; als ob er phantasiere, klingt es, und ist alles meisterhaft gedacht und gemacht." (1878 an Clara Schumann, S. 375.)

Wagner. Zunächst lese man, was oben bei Cherubini und Liszt über Wagner von Brahms geschrieben worden ist. Ende 1862 berichtet er an Joachim (S. 326) von Wien aus:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Wagner ist hier, und ich werde wohl Wagnerianer[1]) heißen: hauptsächlich natürlich durch den Widerspruch, zu dem ein vernünftiger Mensch gereizt wird gegenüber der leichtsinnigen Art, wie die Musiker hier gegen ihn sprechen."

1870 schreibt er an Clara Schumann (S. 235):

„Die ‚Meistersinger' mußten fünfmal an- und abgesetzt werden. Jetzt aber machen die Wiederholungen ebenso viel Umstände. Schon das natürlich hindert das Publikum in Enthusiasmus zu kommen, denn dazu gehört ein gewisser Trab. Ich finde das Publikum viel teilnahmsloser, als ich irgend erwartete. Ich schwärme nicht — weder für dies Werk noch sonst für Wagner. Doch höre ich mir's so aufmerksam wie möglich an und so oft — ich's aushalten kann. Freilich reizt es, recht viel darüber zu schwatzen. Ich freue mich jedoch, daß ich nicht nötig habe, alles deutlich und laut zu sagen etc. Das weiß ich: in allem andern, was ich versuche, trete ich Vorgängern auf die Hacken, die mich genieren; Wagner würde mich durchaus nicht genieren, an eine Oper zu gehen. Diese Oper übrigens kommt bei meinen vielen Wünschen z. B. noch vor der Musikdirektorstelle!"

Sicherlich sind manche der hier mitgeteilten Urteile sehr subjektiv gefärbt und nicht unanfechtbar, jedenfalls regen sie aber immer zum Nachdenken an. Ich möchte aber nicht schliessen, ohne darauf hinzuweisen, daß Brahms an seine eigenen Werke stets den denkbar schärfsten Maßstab angelegt und sich in Selbstkritik schon als junger Mensch gar nicht genugtun gekonnt hat. Sehr bezeichnend für ihn ist es, wenn er 1858 an Clara Schumann (S. 32) schreibt:

„Wundere Dich nie, liebe Clara, daß ich nicht von meinen Arbeiten schreibe. Ich mag und kann das nicht. Ihr, besonders Du, denkt Euch mich, wie ich glaube, immer etwas anders, als ich bin. Ich bin nie oder ganz selten nur etwas zufrieden mit mir ... Ich habe aber so wenig Lust und Anlage, über meinen Mangel an Genie und Geschick zu andern zu lamentieren, daß ich ganz von selbst immer anders aussehe."

[1]) Wagner berichtet („Mein Leben", S. 831), daß Brahms, durch Tausig eingeführt, sich auch an Abschriften der „Meistersinger" für sein Konzert beteiligt habe, und fügt hinzu: „Wirklich benahm sich auch Brahms bescheiden und gutartig; nur zeigte er wenig Leben, so daß er in unseren Zusammenkünften oft kaum bemerkt wurde."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE BRAHMS-LITERATUR

Edwin Evans: Historical, descriptive and analytical Account of the entire Works of Johannes Brahms. Vol. 1: The vocal Works. Verlag: Wm. Reeves, London 1912.

Dieses groß angelegte Werk (der erste Band allein umfaßt 599 Seiten) ist als Nachschlagebuch gedacht und will als solches beurteilt sein. Aber auch so noch wird es uns schwer, zu erkennen, wem es eigentlich dienen soll. Auf dem Titel ist bemerkt: „Specially designed for the use of concert-goers, pianists, singers and students." Aber wenn es auch dem Sänger erwünscht sein mag, sich über Tonart und Umfang jedes einzelnen Brahmsschen Liedes in den verschiedenen Ausgaben orientieren zu können, und wenn es auch der ernstere Konzertbesucher liebt, sich auf das, was er zu hören bekommen soll, vorzubereiten, so gehen doch die sehr häufig rein formalen und trockenen Analysen, die der Verfasser gibt, viel zu sehr ins einzelne und bieten dabei demjenigen, der den Willen und die Fähigkeit besitzt, sich gründlich in Brahms' Schaffen zu vertiefen, viel zu wenig, das er sich nicht selbst sagen könnte. Sämtliche Vokalwerke werden Opus für Opus und Nummer für Nummer besprochen, also Lieder, Duette, begleitete und unbegleitete Chöre, große Chorwerke in buntem Wechsel. In seinen Analysen zeigt der Verfasser eine gewisse einseitige Vorliebe für alles, was den Rhythmus betrifft. So wichtig und interessant dieser auch gerade bei Brahms ist, so sind doch die Angaben über die Taktzahl der einzelnen Abschnitte der Gesänge in den meisten Fällen belanglos, und anderseits durfte die Eigenart der Brahmsschen Melodik und Harmonik nicht so obenhin und nur im Vorübergehen behandelt werden, wie es hier geschieht. Gut werden dagegen dem Leser alle kontrapunktischen Bildungen klargemacht. Auch in anderen Beziehungen scheint bei Abfassung des Buches die Willkür oder der Zufall eine zu große Rolle gespielt zu haben. Was soll man dazu sagen, daß Lieder wie „Die Mainacht" oder „Auf dem Kirchhof" ausschließlich nach ihrer formalen Seite behandelt werden, während doch wieder bei anderen Werken versucht wird, tiefer zu charakterisieren! Wohl zu summarisch werden auch die Volksliederbearbeitungen abgetan, wenn auch die tabellarische Anordnung der Angaben über ihre äußere Beschaffenheit zu loben ist. Man erfährt zu wenig von den Wegen, die Brahms hier einschlug, um die gegebenen Lieder zu Kunstwerken von höchster persönlicher Eigenart zu gestalten. Weniger fallen einzelne Übergehungen ins Gewicht, wie die Nichterwähnung des Anklanges an unsere Nationalhymne im ersten Chor des Triumphliedes, oder der Verwertung von Schuberts „Leiermann" im letzten Kanon aus Opus 113.

Die den Analysen beigefügten Bemerkungen enthalten manches Wissenswerte und Interessante. So wird bei den Magelonenromanzen der Inhalt von Tiecks Erzählung, soweit es zum Verständnis des Zusammenhanges erforderlich ist, wiedergegeben. Die Besprechung des Schicksalsliedes veranlaßt den Verfasser zu beherzigenswerten Ausführungen über die Erfordernisse einer guten Übersetzung, wenn ich auch die Notwendigkeit, sich bei jedem Wort streng an die Silbenzahl des Originals zu halten, nicht einsehe. Zur Probe wird eine in dieser Weise hergestellte Übersetzung des Schicksalsliedes mitgeteilt, die ohne weiteres gesungen werden kann, während die übrigen, vom Verfasser in großer Menge angefertigten metrischen Übertragungen, sei es nur der ersten Zeile, sei es des ganzen Gedichtes, nur dazu dienen sollen, dem englischen Leser das Verständnis der Texte zu vermitteln. Zum gleichen Zweck werden auch fremde Übersetzungen herangezogen. Leider wimmeln die deutschen Anführungen von zum Teil sinnentstellenden Druckfehlern. Die biographischen Mitteilungen werden gelegentlich durch Hinweise auf den Briefwechsel mit Herzogenbergs belebt; doch sind die späteren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bände der Brahmsschen Korrespondenz und ebenso diejenigen der Biographie von Kalbeck nicht mehr eingearbeitet worden. So kommt es, daß man beispielsweise von der Streitschrift, die Brahms in Sachen des Volksliedes plante, nichts erfährt, und daß die Entstehungsgeschichte des Deutschen Requiems unrichtig erzählt wird.

Dem eigentlichen Handbuch geht ein sogenannter didaktischer Teil voran, der eine Skizze von Brahms' Lebensgang und je ein Kapitel über seine einstimmigen und seine mehrstimmigen Gesänge enthält. Hier wäre Gelegenheit gewesen, den im Hauptteil des Werkes herrschenden Mangel an zusammenfassenden Betrachtungen auszugleichen. Aber die Darstellung dringt nicht in die Tiefe. So wird zwar Brahms' Zurückgreifen auf das 16. Jahrhundert richtig erkannt; aber die Freiheit und scheinbare Kompliziertheit seiner Rhythmik wird auf das Studium Palestrinas und seiner Zeit zurückgeführt, während dieses doch nur für bestimmte Fälle in Betracht kommt, und während Brahms als Rhythmiker im allgemeinen die moderne Entwickelungslinie fortsetzt. Seine Liebe zum Volkslied soll in seinem Patriotismus begründet sein, während sie doch gerade bei ihm, dessen Phantasie so häufig auch durch fremde Volksweisen angeregt wurde, selbstverständlich rein künstlerischer Natur ist. Die beiden Kapitel hätten wesentlich gewinnen können, wenn der Verfasser, der sonst so gern zitiert, den bekannten Aufsatz über Brahms von Ph. Spitta verwertet hätte.

Den Schluß des Bandes bildet der sogenannte analytische Teil, der aus folgenden Verzeichnissen besteht: 1. Chronologisches Verzeichnis, das durch die Angabe der Erscheinungsjahre der Werke großen Wert besitzt; 2. Klassifikation der Werke nach den Mitteln der Ausführung; 3. Alphabetisches Register der Überschriften und Anfangszeilen, und zwar sowohl der deutschen als auch der englischen, mit Hinweisen auf die Besprechungen im Hauptteil des Buches; 4. Verzeichnis der Textdichter; 5. Verzeichnis der Ausgaben, in das leider die Originalausgaben nicht aufgenommen sind, so daß man diese in der Chronologie aufsuchen muß (von Arrangements sind überall nur diejenigen berücksichtigt, die von Brahms selbst herrühren); 6. Namenregister; 7. Liste der Originalübersetzungen, d. h. derjenigen, die mit den Gesängen selbst erschienen.

Wie man sieht, ist das ganze Buch das Resultat zähen Fleißes und erstaunlicher Ausdauer, und es zeigt neben den anderen englischen Büchern über Brahms, welche die letzten Jahre gebracht haben, wie eifrig man in England bemüht ist, das Verständnis für seine Musik in weitere Kreise zu tragen. Darum wäre es mir lieb, wenn ich mich täuschte — aber ich fürchte, daß die Arbeit von Evans, weil sie auf der einen Seite zu viel, auf der anderen zu wenig gibt, der Hauptsache nach unfruchtbar bleiben wird. Für die noch ausstehenden Bände, von denen der eine die Klavier- und Orgelwerke, der andere die Kammer- und Orchestermusik behandeln soll, könnte ich mir nur dann Erfolg versprechen, wenn Notenbeispiele beigefügt würden; denn wie sich eingehende Analysen von Instrumentalwerken ohne Beispiele nutzbringend gestalten lassen, vermag ich nicht einzusehen. Dr. R. Hohenemser

Florence May: Johannes Brahms. Aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 12.—.)

Die Verfasserin, eine englische Pianistin, die auf Veranlassung von Clara Schumann im Jahre 1871 Unterricht bei Brahms erhielt, hat mit emsigem Fleiß ein großes Material zu einer volkstümlichen Biographie des Meisters mit Hilfe von dessen Freunden gesammelt und das darauf beruhende, durchaus selbständigen Wert besitzende Buch 1905 in London erscheinen lassen. Eine Neubearbeitung mit Benutzung der mittlerweile erschienenen Literatur ist die vorliegende deutsche Ausgabe. Merkt man es ihr auch an, daß an ein englisches Publikum zunächst gedacht ist, so empfindet man es andererseits

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dankbar, sorgfältige Nachrichten über das Eindringen der Brahmsschen Werke in England zu erhalten. Die schlichte Darstellung der Verfasserin, die an die Spitze des Werks ihre persönlichen Erinnerungen an Brahms gestellt hat, unterscheidet ihre Biographie wesentlich von der oft gar zu sehr phantastisch-poetischen Kalbecks, der, trotzdem er sonst ein ausgesprochener Gegner der Programmusik ist, doch fast jedem Brahmsschen Werk ein ausführliches poetisches Programm unterlegt. Sicherlich hat Florence May manches, vor allem das Verhältnis von Brahms zu Frau Schumann richtiger aufgefaßt als Kalbeck. Im einzelnen gibt sie übrigens manche Berichtigungen, so vor allem zu dem Katalog der Brahmsschen Werke. Aufgefallen ist mir, daß sie den Violoncellisten Coßmann zusammen mit dem Hornisten Steinbrügger das Horntrio aufführen läßt (Band 2, S. 32), das übrigens nicht drei (S. 40), sondern vier Sätze hat. Fälschlich ist Seite 118 Himmelstoß als Veranstalter der Breslauer Kammermusiksoireen bezeichnet; sie erfolgten von seiten des Orchestervereins, dessen Angestellter Himmelstoß war. Als einen besondern Vorzug des Werkes empfinde ich es, daß es die ganz hervorragenden Eigenschaften des Menschen Brahms stets betont und seine kleinen Schwächen zu erklären sucht. Zahlreiche Mitteilungen aus Briefen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Illustrationen, Faksimiles und Register erhöhen den Wert dieser Biographie, die sicherlich auch in Deutschland ein großes Publikum finden wird.

J. A. Fuller-Maitland: Brahms. Autorisierte deutsche Bearbeitung von A. W. Sturm. Mit 150 Abbildungen. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin 1912. (Mk. 4.—.)

Noch nicht lange ist es her, daß das umfangreiche Brahms-Buch der Engländerin Florence May (s. o.) in deutscher Übersetzung veröffentlicht worden ist, und jetzt geschieht dies bereits wieder mit dem weit gedrängter gehaltenen Buche des bekannten englischen Musikschriftstellers J. A. Fuller-Maitland. Es ist hocherfreulich, daß man auch in England immer mehr Brahms schätzen und verstehen lernt; sind doch die genannten beiden Werke nicht etwa die einzigen, die aus einer englischen Feder geflossen sind. Das vorliegende Werk hat es durchaus verdient, auch in Deutschland bekannt zu werden; der Verfasser ist in den Werken des Meisters sehr zu Hause, ist zu einem selbständigen Urteil über viele dieser Werke gekommen und kennt die schon reichhaltig vorliegende Brahms-Literatur gut. Er wendet sich in der Hauptsache an die Leser, denen Kalbecks leider noch immer unvollendete große Biographie zu umfangreich und auch in den Analysen der Werke zu poetisch-phantastisch ist. Er erschöpft seinen Gegenstand auf rund 160 Seiten, ist also noch ausführlicher als Heinrich Reimann und Walter Pauli, dessen liebevolles Eingehen auf Brahms' Werke (1907) ihm unbekannt geblieben ist. Besonders dankbar müssen wir Maitland für die Beobachtung sein, daß Brahms seine Themen häufig auf den aufeinander folgenden Tönen eines Akkords aufbaut (S. 32 und 46), während Tschaikowsky sich gern in den aufeinander folgenden Tönen der Tonleiter bewegt. Es wäre zu wünschen, daß Maitland seine kurzen Ausführungen hierüber in einer besonderen Studie noch ergänzte und genau belegte. Ich habe extra die Seiten aufgeführt, wo er von dieser Brahmsschen Eigentümlichkeit spricht; es sind zwei gar nicht weit von einander entfernte. Auch sonst begegnen sich einige Wiederholungen (z. B. S. 53 und 80 die Heranziehung einer Stelle aus Schumanns d-moll Symphonie, S. 40 und 102 über das Violinkonzert, S. 55 und 111 über das Doppelkonzert), die besser hätten vermieden werden sollen. Es hängen diese Wiederholungen zum Teil wohl damit zusammen, daß in dem allgemeinen Teile manches vorweggenommen ist, was in dem Spezialteil über die Werke besprochen werden mußte. Das Buch zerfällt nämlich in zwei Teile. Der erste, allgemeine, bringt: Biographisches (mit Recht kurz), Brahms und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine Zeitgenossen, Charakteristisches in Brahms' Kunstschaffen. Der zweite, spezielle Teil umfaßt die einzelnen Werke in Gruppen, nämlich Klavier und Orgel, Kammermusik, Orchesterwerke, Lieder, Kompositionen für mehrere Solostimmen, Chorwerke. Sehr reichhaltig ist der Anhang; er enthält eine Zusammenstellung der Brahms-Literatur, ein nach der Opuszahl geordnetes Verzeichnis der Brahmsschen Werke, die Liedertitel und Liederanfänge, ein Register und vor allem ein überreiches Bildermaterial, Faksimiles von Briefen und der Notenschrift von Brahms aus den verschiedensten Zeiten. Dieser Brahms-Bilderatlas, wenn ich so sagen darf, wird das Buch, abgesehen von seinem inneren Wert, allen Brahmsfreunden besonders anziehend erscheinen lassen. Die Verlagshandlung hat sich bemüht, das Material chronologisch zu ordnen, was sich nicht immer genau durchführen ließ; leider hat sich dabei auch nicht immer erreichen lassen, daß die Bilder von Zeitgenossen, mit denen Brahms viel verkehrt hat, aus der betreffenden Zeit ihrer Freundschaft stammen. Vielleicht würde der chronologischen Anordnung eine sachliche vorzuziehen sein, z. B. Brahms' Wohnungen, Brahms' Notenschrift, Brahms' Freunde usw.; aber auch jetzt kann man sich nach dem Verzeichnis der Abbildungen über deren Reichhaltigkeit sehr gut orientieren.

Für eine Neuauflage möchte ich auf einige Stellen aufmerksam machen, die vielleicht geändert werden sollten. S. 25 ist, wo von Dvořák gesprochen wird, das Jahr 1880 falsch (vgl. „Die Musik", Bd. 40, S. 159 f.); auch wirkt es befremdend, daß dann sofort die italienische Reise von 1878 erwähnt wird. S. 32 müßte über das Verhältnis von Wagner zu Brahms des ersteren Selbstbiographie herangezogen werden; auch müßte gesagt sein, daß der Briefwechsel über die Partitur der neuen Venusberg-Musik ins Jahr 1875 fällt. S. 34 erhält man den Eindruck, als ob Brahms nur in Italien hätte Verdische Opern hören können, während er in Wien dazu reichlich Gelegenheit gehabt hat. In dem Abschnitt über die Zeitgenossen vermisse ich die Erwähnung von Brahms' freundschaftlichen Beziehungen zu seinen Verlegern Astor (Rieter-Biedermann) und Simrock sowie zu Goldmark; unter den Dirigenten, die für Brahms besonders eingetreten sind (S. 42), fehlt Bernhard Scholz. Nicht richtig ist, daß Joachim jahrelang im unbestrittenen Alleinbesitz des Violinkonzerts geblieben sei; es wurde sehr bald auch häufig von de Ahna, Richard Barth und anderen gespielt. S. 77 mußte vor allem erwähnt werden, daß aus dem ersten Satz des H-dur Trios bei der Neubearbeitung die ziemlich umfangreiche Fuge entfernt worden ist. S. 81 sollten die verschiedenen Wandlungen des f-moll Quintetts wohl noch klarer dargestellt werden. Bei der Besprechung des c-moll Klavierquartetts fehlt der Hinweis, daß auch der zweite Satz wie der erste jahrelang vor den anderen Sätzen entstanden ist; ebenso hätte bei der c-moll Symphonie sehr betont werden müssen, daß sie lange Jahre vor ihrer Veröffentlichung eigentlich vollendet war; man kann überhaupt gar nicht genug betonen, wie sehr lange Brahms oft Kompositionen hat ausreifen lassen, und daß er oft ganze Sätze durch neue (z. B. im Violinkonzert) ersetzt hat. S. 94 mußte bei der Serenade op. 11 gesagt werden, daß diese ursprünglich als Kammermusikwerk entstanden ist. Daß Herzogenbergs nächst Joachim und Clara Schumann die intimsten Bekannten von Brahms gewesen sind (S. 156), kann füglich nicht behauptet werden. Schuld des Übersetzers ist es wohl, wenn S. 157 bei Besprechung des dritten Bandes des Briefwechsels der Name Reinthaler fehlt; dagegen ist vom Verfasser die Wichtigkeit der Briefe an Deiters (Selbstbiographisches, Volkslieder) unterschätzt, der sehr wichtige Brief an Heimsoeth übersehen worden. Druckfehler, wie S. 19 Organismusses und S. 109 letzte Zeile Violinensolo sind mir aufgefallen.

Ich möchte nicht schließen, ohne nochmals zu betonen, daß der Verfasser, der übrigens der Vergessenheit entrissen hat, daß die beiden Violinsonaten Karl Philipp Emanuel Bachs für den Verlag Rieter-Biedermann von Brahms mit Klavierbegleitung versehen worden sind, durchaus selbständige Ansichten an vielen Stellen äußert und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

immer anregend wirkt. Sehr aus dem Herzen hat er mir gesprochen, wenn er S. 76 sagt: „Sollten alle Brahmsschen Werke bis auf eine Gattung vernichtet werden, so ist kaum zu bezweifeln, daß durch allgemeine Abstimmung die Kammermusikkompositionen erhalten blieben." Freuen wir uns, daß diese jetzt größtenteils in ziemlich billigen Ausgaben vorliegen und auf diese Weise noch mehr wie früher sich das musikalische Haus nicht bloß in Deutschland, sondern überall erobern können. Wilhelm Altmann

Maria Fellinger: Brahms-Bilder. Zweite, vermehrte Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 8.—.)

Unter dem Titel „Johannes Brahms, Bilder von Maria Fellinger" war 1900 eine Mappe erschienen, die eine Reihe von Momentaufnahmen vereinigte. Die zweite Auflage wiederholt nicht nur diese Bilder, sondern fügte ihnen noch eine Anzahl weiterer Aufnahmen hinzu, so daß sie jetzt deren 38 Stück aufweist, die in einem handlichen Bändchen schön gedruckt sich präsentieren. Neben der photographischen Wiedergabe eines in Öl gemalten Jugendbildnisses und eines aus dem Jahre 1887 stammenden edlen Porträts, beide von der Hand der Verfasserin, neben Aufnahmen von Häusern in Mürzzuschlag, Thun und Ischl, in denen Brahms vorübergehend zur Sommerfrische sich aufhielt, neben einigen Interieurs aus der Wiener Wohnung Karlsgasse 4 und dem Blick vom Fenster aus dem Arbeitszimmer des Meisters auf den weiten Platz bei der Karlskirche, der Wiedergabe einer Zeichnung von Menzel, von Brahms' Grab, einigen Bildhauerarbeiten, die ernster Betrachtung würdig sind, fesseln zumeist Maria Fellingers Momentaufnahmen, zu denen der Künstler im Park des Fellingerschen Hauses sich bereitwilliger erbot, als zu ermüdenden Sitzungen, wie sie ein Porträtmaler verlangt. Brahms war ein dankbares Objekt, um so dankbarer, als der Meister sich einer Platte anvertraute, die nicht nur von einer Freundin, sondern auch einer Künstlerin gehandhabt wurde. So sind ganz prächtige Bilder entstanden, die mehr sagen, als manches gut gemeinte, würdig ernste Bildnis des Berufsphotographen. Wir dürfen Brahms belauschen, wie er sich im Parke ergeht, Zigarre rauchend durch ein Verandafenster blickt, wie er heiter im Kreis von Freunden plaudert, also ganz inoffiziell Mensch ist. Max Kalbeck findet für diese Aufnahmen das richtige Wort: „Maria Fellingers Bilder geben ein Bild, eine anschauliche Vorstellung von dem Wesen des Mannes, die mehr bedeutet als ein Augenblick seines Lebens." Richard Wanderer

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 21/22 (31. Mai 1912). Festnummer für die 47. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Danzig. „Zur 47. Tonkünstlerversammlung in Danzig." Von Paul Schwers. Verfasser spricht den Wunsch aus, die Versammlung möge „dazu beitragen, bei den Mitgliedern des A. D. M. V. weiterhin das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit nicht nur in dem gemeinsamen Streben nach künstlerischen Idealen zu kräftigen und zu fördern, sondern auch das Machtbewußtsein wecken, das eine Korporation von dem Ansehen und der Bedeutung des A. D. M. V. denen gegenüber geltend machen kann, die in der Verfolgung eigner selbstsüchtiger Interessen diejenigen des Vereins zu schädigen versuchen." — „Etwas über die Musikverhältnisse im Osten." Von Fritz Droop. „Die Überschätzung des historisch Gewordenen, Überlebten muß wettgemacht werden durch tapferen Kampf für die Nöte unserer Tage. Wenn das 47. Tonkünstlerfest für Danzig der Impuls würde zu einer neuen lebendigen Ära im Reiche der Töne, so wäre das sein herrlichster Triumph." — „Über den Orchestergesang." Von Siegmund von Hausegger. Nachweis der inneren künstlerischen Berechtigung dieser Kunstgattung. „Ist dem Liede seine Heimat angewiesen und dem Publikum ermöglicht, es in der ihm allein zukommenden Form intimer Mitteilung zu hören, dann wird auch das Verständnis für den dramatisch-symphonischen Charakter des Orchestergesangs erwachen. Man wird sich gewöhnen, im großen Konzertsaal auch dem Gesang mit anderen Ohren, anderen Voraussetzungen zuzuhören, und wird lernen, neben dem Gesang auch das reiche Klangbild des Orchesters in sich aufzunehmen. So werden aus der Verfeinerung des künstlerischen Gefühls Komponist, Sänger und Publikum gewinnen." „Entstanden aus den Anforderungen einer zwischen Lyrik und Dramatik, Dramatik und Epik stehenden Dichtung kann diese noch in den Anfängen stehende Kunstform einer reichen Entwicklung entgegengehen, sofern sie nur des Widerhalles teilhaftig wird, der jede Geistesschöpfung erst ins lebendige Dasein rückt." — „Tempel der Kunst." Von Karl Storck. „Wir dürfen es nicht dem müden, abgehetzten, vom Lebenskampf verbrauchten Menschen überlassen, sich durch alle möglichen äußeren Hemmnisse zur Kunst durchzukämpfen. Wir müssen vielmehr Verhältnisse schaffen, die in jeglicher Hinsicht diesen Kunstgenuß erleichtern, ihn vertiefen und nachhaltiger machen. Wir haben heute fast nur Markthallen der Kunst, wir wollen endlich der Kunst auch Tempel bauen. Wir haben bis heute die Kunst hineingezwängt auf jene wenigen Stunden, die der Arbeitstag übrig läßt. Wir wollen in Zukunft Feiertage der Kunst schaffen. Wir führen heute zur Kunst Menschen, die müde sind von der Arbeit, zerstreut von den bunten Erscheinungen des Tages, verbraucht von hundert Pflichten und Gewohnheiten. Wir wollen in Zukunft die Menschen zur Kunst führen, wenn sie frisch sind an Körper und Geist, wenn sie sich gesammelt haben und offenen Herzens sind, nur voll der Sehnsucht, Kunst zu empfangen." — „Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangenden neuen symphonischen Werke und Kammermusikkompositionen." — „Hans Gregors erstes Wiener Jahr." Von L. Andro. „Hans Gregor ... lächelt wohl ein wenig ironisch, wenn ihm die Zeitungen seine ‚hohe Mission' vorhalten. Er wartet wohl nur. Er will gewiß nur Geld in die Kasse bekommen, um dann, losgelöst von den materiellen Verpflichtungen gegen das Institut, die man ihm

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auferlegt hat, zu zeigen, wer er eigentlich ist und wohin er führen will. Denn das wäre gar zu traurig, wenn man annehmen sollte, daß es nicht noch ganz anders kommen wird . . .“ — „Notenpreise und Musikverlag“. Eine Plauderei von Wilhelm Altmann. „Die Tatsache kann . . . nicht bestritten werden, daß heute sogar von großen Firmen überwiegend minderwertige, ja direkt den Geschmack verseuchende Tonstücke gedruckt werden, weil mit diesen immer noch ein Gewinn erzielt wird, während ernste Komponisten ihre Werke häufig nur dann in Verlag bringen, wenn sie zuzahlen. Sie sollten aber dann wenigstens darauf dringen, daß der Preis so niedrig wie möglich angesetzt wird.“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 21 und 22 (22. und 29. Mai 1912). — No. 21. „Gedanken, denen man am 22. Mai 1912 Audienz geben sollte.“ Von August Spanuth. „Der Angstruf, daß Bayreuth in Gefahr sei, hat . . . keine Berechtigung. Für Bayreuth besteht ja nur eine einzige Gefahr: nämlich daß seine Darbietungen nicht mehr gewünscht würden, weil sie anderwärts in jeder Beziehung übertroffen werden. Vermag Bayreuth mit dem gewaltigen Vorteil, den sein bloßer Name gewährt, nicht einmal dieser einzigen Gefahr auszuweichen oder zu begegnen, dann — wäre es eben wert, zugrunde zu gehen.“ — „Lina Ramann.“ Von E. von Binzer. „In dieser reichen Tätigkeit . . . trug der Lebensweg Lina Ramanns das Paulsensche Motto: Klarheit der Ziele, Energie des Entschlusses, Zähigkeit der Durchführung.“ — No. 22. „Zum Brahms-Fest in Wiesbaden.“ Von Felix Weingartner. „Brahms war nicht kurzsichtig genug, die Größe Wagners zu verkennen. Weil er aber auch ihren zerstörenden Einfluß erkannte, wagte er sich nicht zu nahe heran. Er wollte nicht verschlungen werden, wie die anderen um ihn her. Auch sein künstlerisches Fahrzeug wurde mächtig vom Magnetberg angezogen, doch er war so klug, sich in vorsichtiger Entfernung zu halten. Und er zerschellte nicht. Unbeschädigt segelte sein Schiff seinem hohen Ziele zu und erreichte es. Brahms war Wagner ebenbürtig; darum konnte er ihm widerstehen.“ — „Wiesbaden als Musikstadt.“ Von Otto Dorn. „Den Begriff einer ‚Musikstadt‘ im strengen Sinne braucht man damit nicht gerade zu verbinden; doch schon der Umstand, daß diese Stadt mit zwei vortrefflichen Orchestern gesegnet ist, genügt, um alle Zweifel darüber, daß es hier viel und gute Musik zu hören gibt, zu zerstreuen.“ — „Ein englisches Brahms-Handbuch.“ Von August Spanuth. Besprechung des Werkes von Edwin Evans. — „Wolf und Brahms.“ Von Walther Hirschberg. „Das Antipodentum von Wolf und Brahms ist nicht ein zufälliges, durch irgendwelche äußeren Umstände bedingtes; es liegt tief in der Natur beider begründet. Es war nicht möglich, daß Wolf für Brahms' andersgerichtete Kunst Verständnis haben konnte, und er mußte sie in seiner leidenschaftlichen Weise gleichwie ein böses Prinzip bekämpfen. Wir aber werden uns hüten, in dieselbe Blindheit des Urteils, in der Wolf notwendig befangen war, zu verfallen, sondern werden uns freuen, die ungeheure Kunst beider zu besitzen.“ — „Arnold Schönbergs Harmonielehre.“ Besprochen von Hugo Leichtentritt. „Schönberg hat ja die besten Absichten. Er will ‚den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik nehmen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre geben‘. Aber der Schwierigkeiten dieser doppelten Aufgabe ist er nicht Herr geworden. Es war schon ein Fehler, diese beiden Aufgaben überhaupt zusammenzukoppeln, und schon der Versuch zeugt von Mangel an Einsicht in die eigentlichen Probleme der Harmonielehre. Es kann kein gutes Ende nehmen, wenn jemand den Wert der Kunstlehre für das Schaffen überhaupt verneint und dennoch unternimmt, eine Lehre aufzustellen.“

Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

STUTTGART: Die Eröffnung der neuen Hoftheater. Die räumliche und künstlerische Gestaltung der beiden, von dem Münchener Architekten Geheimrat Max Littmann erbauten, Theatergebäude [Abbildungen werden wir in einem späteren Hefte veröffentlichen. Red.] wurden von den zahlreich erschienenen Theaterfachleuten und Bühnendichtern als glücklichste und jetzt einzig dastehende Lösung des Problems betrachtet, den verschiedenartigsten Theaterkunstwerken, dem großen, glanzvollen Drama und der großen Oper, sowie dem auf intime Wirkungen eingestellten Schauspiel und der Spieloper die günstigsten Bedingungen zu schaffen. Zwei imposante Kunsttempel erstanden mitten in der schwäbischen Hauptstadt, umrauscht von den Wogen der werdenden Großstadt und geschützt und umrahmt von einem hundertjährigen Schloßpark. Zwei sind es und doch eine prächtige Einheit durch den Verwaltungs- und Magazinmittelbau, der das große und das kleine Haus architektonisch und vor allem in einzig dastehender Betriebsvereinfachung künstlerisch und praktisch verbindet. Die beiden Bühnen sind mit den neuesten, schnelles Verwandeln und größte Vielseitigkeit der Szenenbilder ermöglichenden maschinellen Einrichtungen ausgestattet. Die Versorgung der Bühnen mit Dekorationen von dem zwischen beiden liegenden Magazin mit Schwebebahn, die Einrichtung großer, leicht beweglicher Bühnenwagen, die das Aufstellen verschiedener Szenenbilder zu gleicher Zeit für schnelle Verwandlungen ermöglicht, kommt den weitestgehenden Anforderungen der Bühnenwerke und Wünschen der Regisseure entgegen, und spart — ein wichtiger Punkt in jedem Theaterbetrieb — der Intendanz einen bis jetzt für Dekorationentransport ausgegebenen Posten von ca. 30000 Mk. im Jahr. Das Orchester des großen Hauses bietet in seiner vervollkommneten versenkten Gestalt Platz für 106 Musiker. Versenkbare Wände unter der Bühnenrampe und vom Dirigentenpult aus mit leichtem Fingerdruck ein- und auszuschaltende Schalldeckel bieten neue akustische Wirkungsmöglichkeiten. Das Orchester des kleinen Hauses ist für die feineren Wirkungen des Mozartorchesters bemessen und eingestellt. Die Eröffnungsvorstellung, „Figaro's Hochzeit", bestätigte, daß kleinere Besetzung und Hebung aus der Wagner-Versenkung die Grazie und Schönheit der Musik klarer enthüllen. Die Zuschauerräume bieten auf allen Plätzen freies Sehfeld. Die Mängel des Rangtheaters sind durch weit vorspringende Proszenien und starke amphitheatralische Steigungen nach Möglichkeit beseitigt. Vornehmer, künstlerischer Schmuck, zu dem eine große Reihe schwäbischer Künstler und Mäcene mit wertvollen Stiftungen beitrug, paßt sich dem Charakter der in beiden Häusern zu erwartenden Darbietungen prunkvoll und anheimelnd an. Königlicher, opferwilliger Kunstsinn, das feine, auf reichste Theatererfahrung gestützte Kunstverständnis des Intendanten, Baron zu Putlitz, und der weitschauende Architekt haben ein Werk geschaffen, das in seiner ganzen technischen und künstlerischen Gestaltung vorbildlich erscheinen muß. Bei den Feierlichkeiten entfalteten die Opernleiter Max Schillings, Emil Gerhäuser und Erich Band, die Schauspielleiter Meery, Stephany und Bloem in einer reichen Fülle von Szenenbildern allen Glanz. Im Großen Haus hatte Goethe mit seinem Vorspiel auf dem Theater aus „Faust" das erste Wort. Ein etwas keck angefügtes Festspiel, das „aus dem Goetheschen Punkt ein Komma machte", von Baron Konrad zu Putlitz, zeigte in bunter Folge Bilder aus der Theatergeschichte Stuttgarts. Meister Nicolo Jommelli und sein ganzer glänzender Opernapparat im „Lusthaus" des Herzogs Karl Eugen erschien mit einer graziösen Gesangs- und Tanzszene aus seiner Oper „Vologeso". Der Stolz des Schwabenlandes, Schiller, folgte mit einer szenischen Darstellung der „Glocke". Die in der alle Bilder umrahmenden wertvollen symphonischen Musik von Max Schillings immer höher ansteigenden Klangfluten, in der sich schwäbische Volksweisen mit brausenden Choralklängen mischten, leiteten über zu der Meisterhuldigung der Festwiese aus den „Meistersingern". Eine Huldigung für das Königspaar wuchs aus dem Festspiel hervor und vereinte die großen Massen der Darsteller auf der Bühne und die ganze festliche Versammlung. Zum Abschluß wurde mit der Reichstagsszene von Schillers „Demetrius" noch eine eindrucksvolle Wirkungsprobe des großen Wortdramas gegeben. Die Eröffnung des Kleinen Hauses enthüllte zwei Perlen aus den köstlichen Schmuckstücken „Figaro's Hochzeit" und Gustav Freytags „Journalisten" mit aller Feinheit des musikalischen und geistigen Schimmers. Der goldflimmernde Festsaal des dritten Figaroaktes umschloß eine Ton-, Farben- und Linienharmonie von unvergeßlicher Schönheit, und die Behaglichkeit und Naturwahrheit der Szene in der Ressource aus den „Journalisten" erweckte in der aus Künstlern und Kritikern gemischten Festversammlung die verständnisinnigsten Gefühle. Das Stuttgarter Hoftheater hat in seinen neuen Gebäuden, in seinem königlichen Hausherrn, in seinem Intendanten, in den künstlerischen Leitern von Oper und Schauspiel und in einer tatenfrohen, reich befähigten Künstlerschar die besten führenden und ausführenden Kräfte und Möglichkeiten. Unablässige Arbeit hat die großen Hinderungen des Baues und der ganzen äußeren Gestaltung besiegt, und unablässige, neu angeregte Arbeit wird auch die Hemmungen des höchstgerichteten künstlerischen Schaffens besiegen, zum Ruhm der Schaffenden und zum Segen der Kunst.

Oscar Schröter

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das bekannteste Bild von Johannes Brahms, die Aufnahme von C. Brasch aus dem vorletzten Lebensjahr des Meisters, soll die Folge von Illustrationen dieses Heftes einleiten. In einer Größe, die vom Original kaum merklich abweicht, zeigt sich das machtvolle Haupt des Künstlers in der zum Typ gewordenen Form, auf die auch die Darstellung der klassischen Büste Adolf Hildebrands zurückgeht, jenes Meisterwerks, das den Mittelpunkt des Meininger Brahms-Denkmals bildet. Drei sehr wertvolle photographische Aufnahmen der letzten Jahre, die der Firma Ch. Scolik jun. in Wien (enthalten in der Mayschen Brahms-Biographie) und zwei weitere Aufnahmen von Maria Fellinger schließen sich an diese Darstellungen am würdigsten an. Namentlich die beiden letzteren, auf Momentaufnahmen zurückgehenden Abbildungen zeigen uns den Künstler in unverfälschter Echtheit. Die vom Ende September 1894 ist in Maria Fellingers „Brahms-Bildern", einem Buch, das im vorliegenden Heft besprochen wird, in nur kleinerem Maßstab zu sehen; wir haben es nach einer Vergrößerung wiedergeben können. Die letzte Aufnahme vom 15. Juni 1896 zeigt uns den Meister schon mit den Spuren des nicht mehr fernen Todes behaftet. Um mehr als 30 Jahre zurück führt uns die Wiener Photographie vom Jahre 1864, eines der seelenvollsten Bilder aus jener Zeit, die Brahms noch ohne den wallenden Bart darstellt.

Ins humorvoll-private Gebiet leiten uns die vier kleinen Bilder, die uns Brahms als Gast bei Dr. Viktor von Miller in Gmunden vorführen. Sie entstammen dem bei R. Lechner erschienenen Brahms-Bilderbuch von Miller und zeigen uns den großen Künstler zu allerlei Späßen aufgelegt.

Die fünf Zeichnungen von Willy von Beckerath, Johannes Brahms als Dirigent, gehören zu den köstlichsten Schöpfungen leicht karikierenden Stils, die wir von modernen Zeichnern überhaupt besitzen. Wer einmal Brahms als Dirigenten zu sehen Gelegenheit gehabt hat, wird bestätigen können, mit welcher unnachahmlichen Feinheit seine Bewegungen in diesen Blättern gegeben sind. Nichts fehlt: der etwas schwerfällige, gedrungene Körper, die scheinbar kühle Art, mit der Brahms seinem Orchester gebot, und die dennoch von Empfindung getränkte Gebärde, mit der er einige gefühlvolle Passagen deutete. Die beiden letzten Darstellungen dieser Serie sind darum die schönsten.

Auch drei Faksimiles können wir beifügen: die erste Seite der Klaviersonate in fis-moll op. 2, das Lied „Guten Abend" mit der Texteinschrift von Clara Schumann und endlich die wundervollen Variationen über ein Thema von Haydn in der vierhändigen Bearbeitung.

Maria Fellinger verdanken wir eine Photographie des Blickes auf den Karlsplatz, aufgenommen aus dem Fenster von Brahms' Arbeitszimmer, jener Wohnung in der Karlsgasse, die ihn mehr als ein Menschenalter lang beherbergt hat. Den Beschluß macht die kostbare Titelzeichnung von Max Klinger zu den sechs Liedern op. 97. Aus Klingers „Brahms-Phantasie" wissen wir, wie seine Kunst sich in das ihm verwandte Wesen der Brahmsschen Art eingelebt hat. Wir stehen nicht an, diese Titelzeichnung neben die schönsten Eingebungen zu stellen, die aus der „Brahms-Phantasie" bekannt geworden sind.

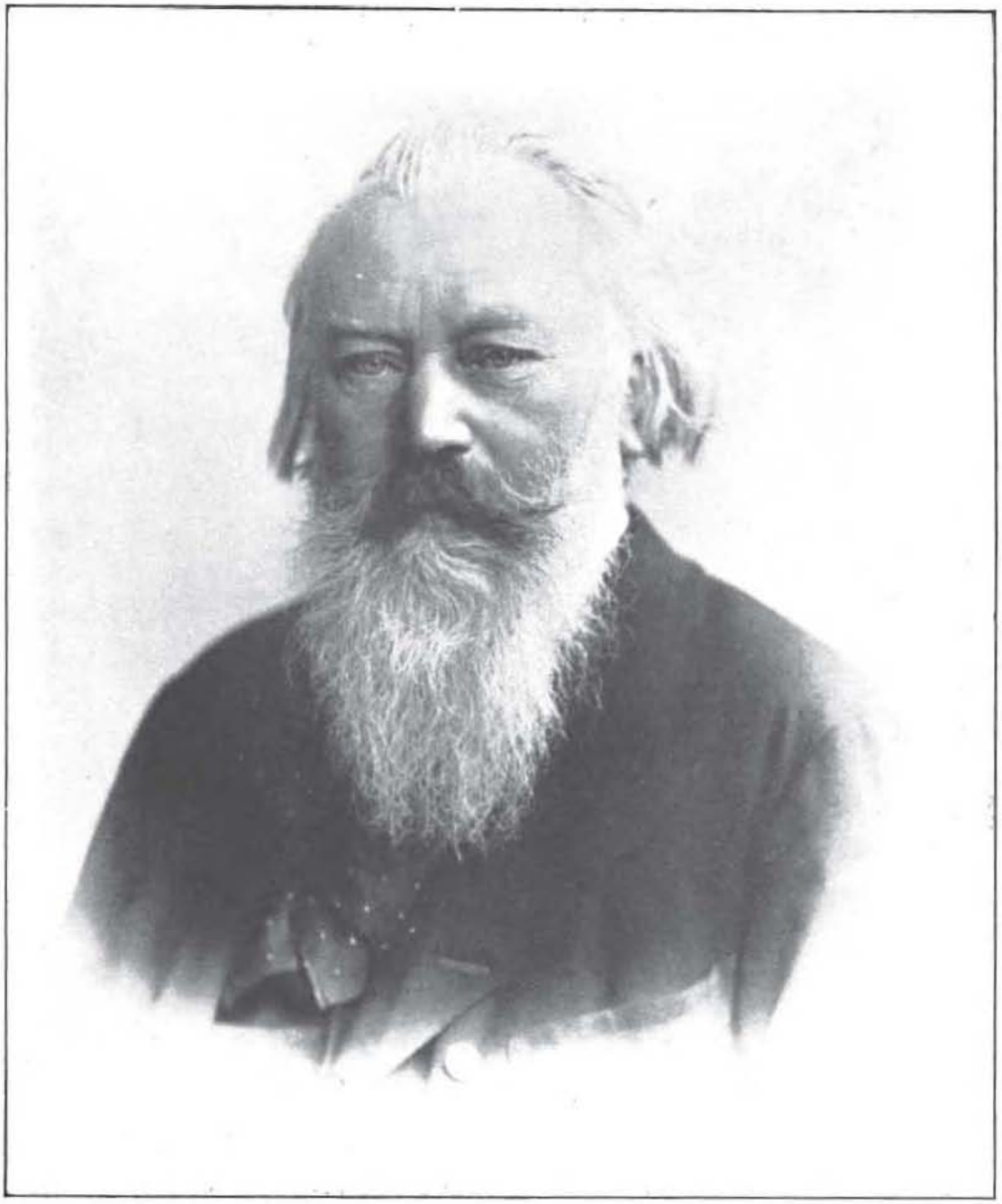
Die hier vorgeführten Abbildungen sind sämtlich in dem neuen Brahms-Buch von Fuller-Maitland enthalten; wir dürfen sie hier im Einverständnis mit dem Verlag Schuster & Loeffler wiedergeben. Für die aus Maria Fellingers „Brahms-Bildern" stammenden Vorlagen hat uns der Verlag Breitkopf & Härtel die Erlaubnis zur Reproduktion freundlichst erteilt.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

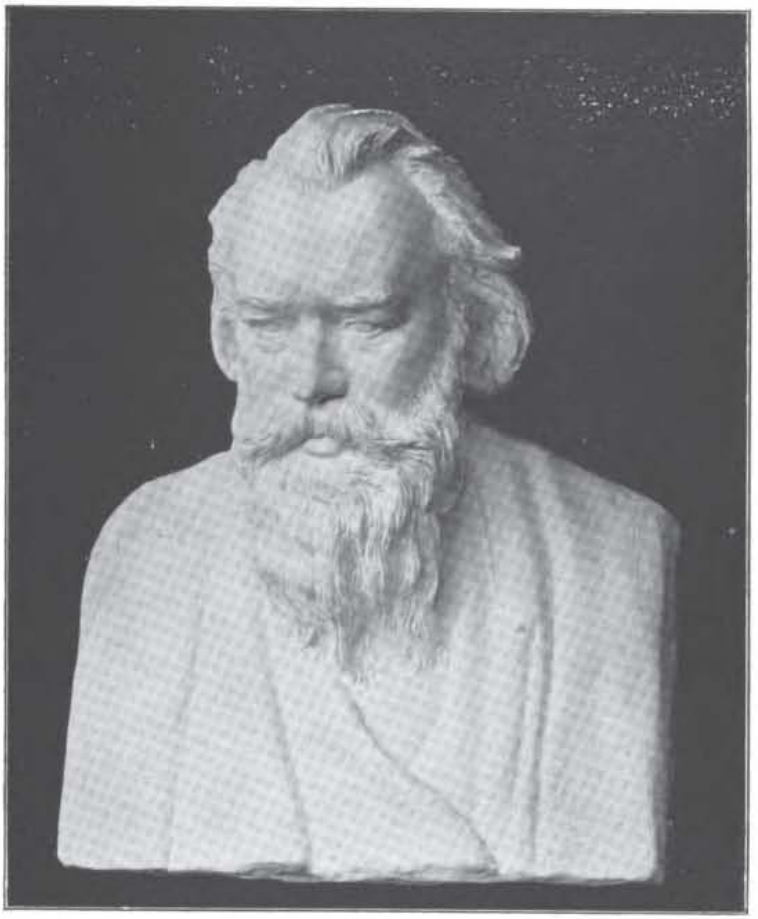
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANNES BRAHMS

Photographie von C. Brasch (1896)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANNES BRAHMS
Büste von Adolf Hildebrand

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANNES BRAHMS

Photographie von Ch. Scolik jun.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANNES BRAHMS

Ende September 1894

Digitized by Google

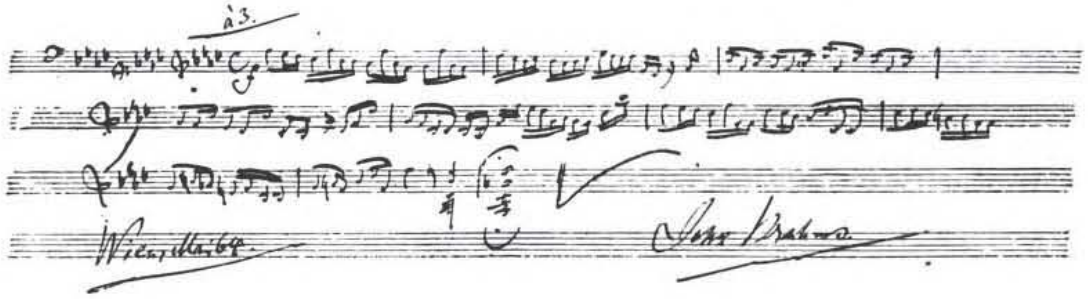
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANNES BRAHMS
Letzte Aufnahme
15. Juni 1896

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





JOHANNES BRAHMS

1864

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN









JOHANNES BRAHMS ALS GAST BEI DR. VICTOR V. MILLER IN GMUNDEN

1892, 1894 und 1895

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN







JOHANNES BRAHMS ALS DIRIGENT

Zeichnungen von Willy von Beckerath

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





JOHANNES BRAHMS ALS DIRIGENT

Zeichnungen von Willy von Beckerath

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



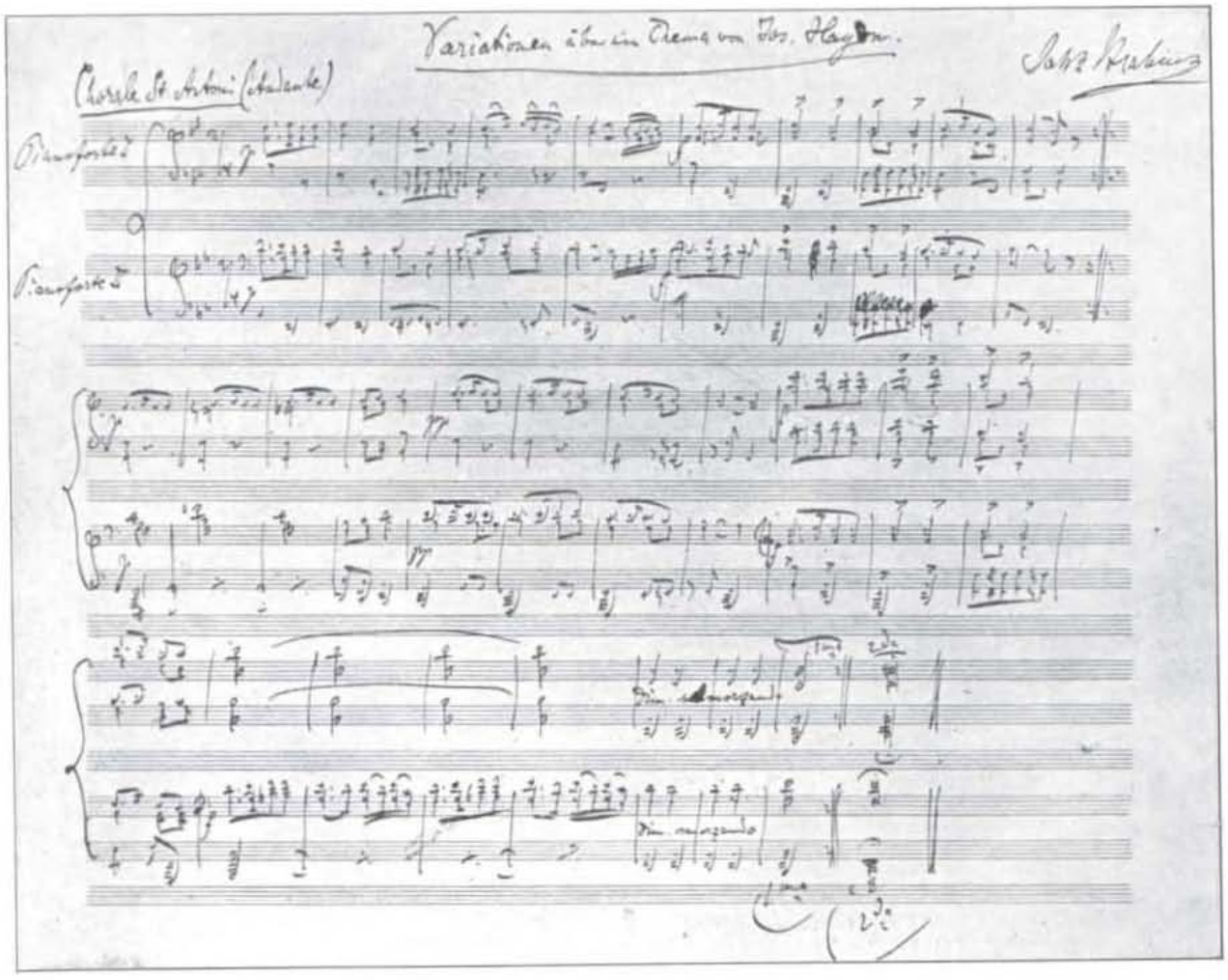
BRAHMS: ERSTE SEITE DER KLAVIERSONATE IN FIS-MOLL, OP. 2

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



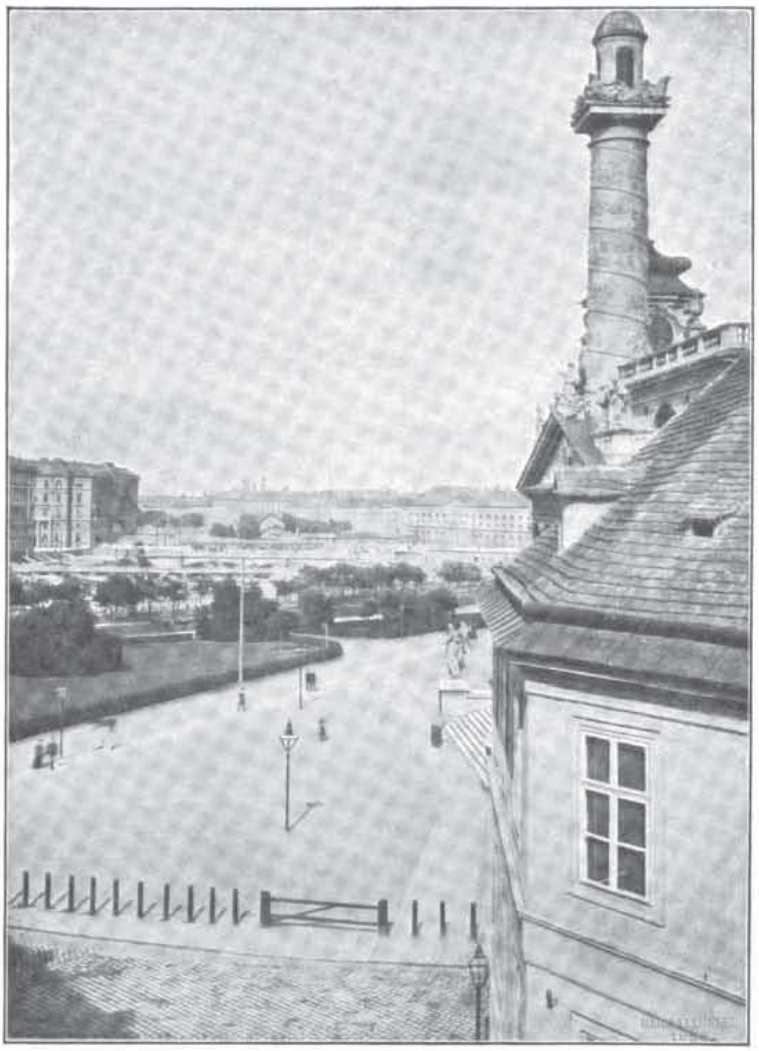
GUTEN ABEND. DIE MUSIK VON BRAHMS', DER TEXT VON CLARA SCHUMANNS HAND

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



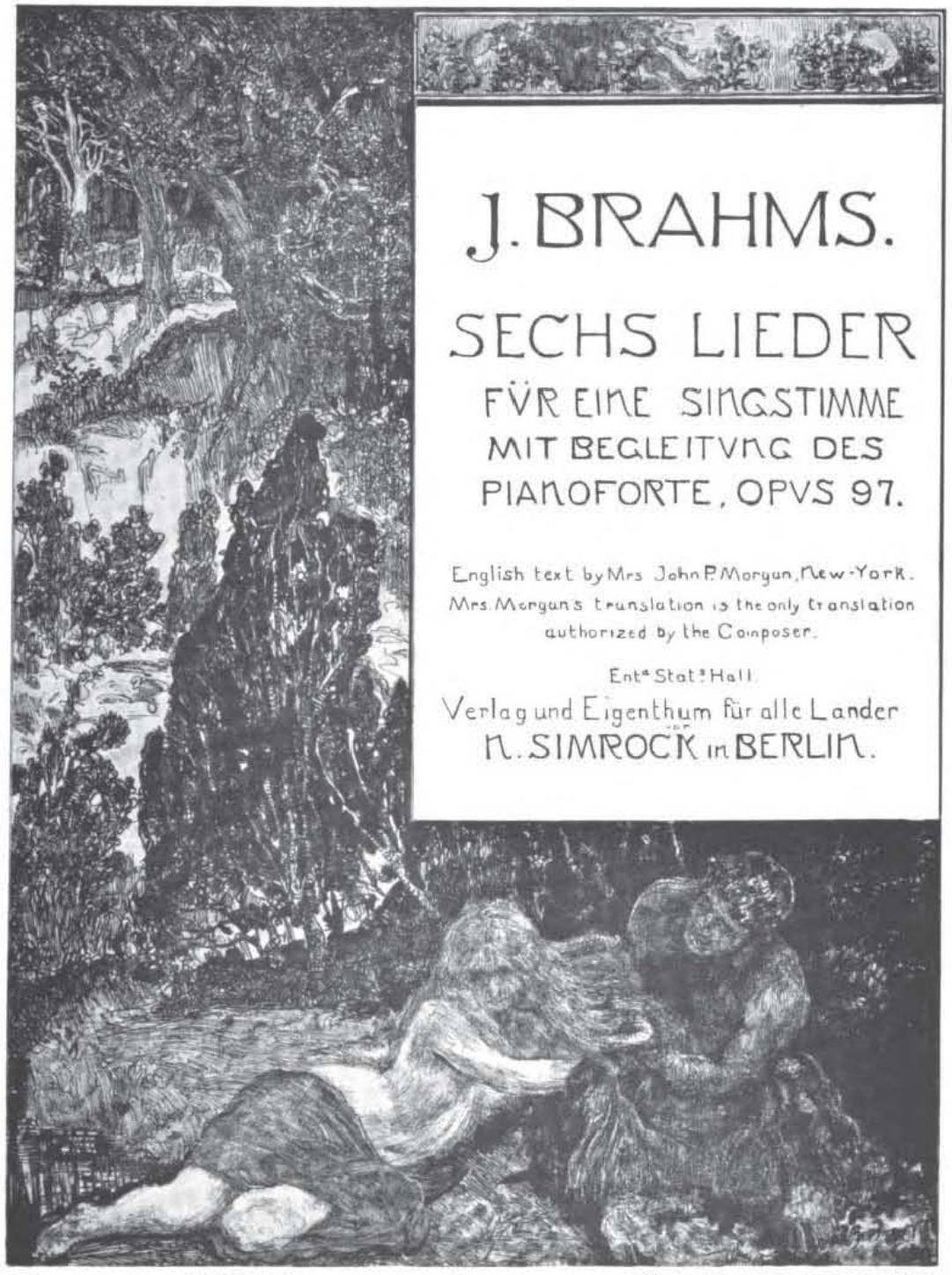
BRAHMS: VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA VON JOSEPH HAYDN, VIERHÄNDIG

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



BLICK AUS DEM FENSTER VON BRAHMS'
ARBEITSZIMMER IN WIEN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



TITELBILD ZU BRAHMS' OP. 97 VON MAX KLINGER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

BRAHMS-HEFT Nº 3



HEFT 2 · ZWEITES OKTOBER-HEFT
·12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W·

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich nehme an allem, was Dich betrifft, den allerherzlichsten Anteil, so auch an all den Sorgen . . . Von den kleineren, den Geld-Sorgen mache ich mir keine übertriebenen Vorstellungen und Gedanken. Aber es ärgert mich, daß Du auch diese hast — während ich in Geld schwimme, ohne dies irgend zu merken und ohne irgend Pläsir davon zu haben. Ich kann, mag und will nicht anders leben; es wäre unnütz, den Meinigen mehr zu geben, als ich es tue, und wo es mein Herz verlangt, kann ich in jedem Maße helfen und gut tun, ohne es zu merken. Nach meinem Tode aber habe ich keine Verpflichtungen oder besondere Wünsche. Kurz, die Sachlage ist einfach . . . Wenn Du mich für einen so guten Menschen hältst, wie ich es bin, und wenn Du mich so lieb hast, wie ich wünsche, — dann . . . erlaubtest Du ganz ohne weiteres, daß ich mit meinem sehr überflüssigen Mammon mich z. B. dieses Jahr an Deinen Ausgaben für die Enkel mit etwa 10000 Mk. beteiligte.

Johannes Brahms in einem Brief an Clara Schumann vom 24. Juli 1888

INHALT DES 2. OKTOBER-HEFTES

J. A. FULLER-MAITLAND: Charakteristisches in Brahms' Kunstschaffen

GUSTAV JENNER: War Marxsen der rechte Lehrer für Brahms?

WILHELM ALTMANN: Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38 von Brahms

OTTO KELLER: Johannes Brahms-Literatur

WILLY VON MOELLENDORFF: Eine Lanze für die Lebendigen. Etwas Ungeschminktes

LEONHARD WELKER: Arnold Schönbergs op. 11

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Georg Capellen, Willy Renz, Ernst Neufeldt, Max Burkhardt, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Jenö Kerntler, Hanns Reiß

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Hamburg, München, Sondershausen

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Johannes Brahms am Klavier, zwei Zeichnungen von Willy von Beckerath; Brahms, Zeichnung nach dem Leben von Willy von Beckerath (1896); Brahms, Photographie vom Jahre 1883; Brahms: „Der Nachtwandler", Faksimile (2 Blatt); Faksimile eines Briefes von Brahms an seine Stiefmutter (Ischl, Sommer 1893); Brahms' Geburtshaus in Hamburg; Lage von Brahms' Grab unter den Ehrengräbern der Stadt Wien; Porträt von Eduard Marxsen, nach einer alten Photographie

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 44. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHARAKTERISTISCHES IN BRAHMS' KUNST-SCHAFFEN

VON J. A. FULLER-MAITLAND IN LONDON[1])

Kein Versuch, eine genaue Analyse des Charakteristischen der Werke eines großen Künstlers zu geben, kann restlos gemacht werden. Wäre es auch möglich, die Bestandteile einzeln aufzuzählen und zu katalogisieren, so muß doch das Verhältnis, in dem sie verwendet werden, jeglicher Schematisierung entgehen. Was hätte es für Sinn, bei einem Rezept lediglich die Ingredienzien anzugeben ohne das Verhältnis, in dem sie zu verwenden sind? Weiter läßt sich aber in bezug auf ein Kunstwerk nichts sagen, und dennoch muß es bei der Analyse einer Kunstschöpfung versucht werden. Der wichtigste Teil der Arbeit eines Komponisten betrifft anerkanntermaßen die Art seiner Grundgedanken, was phantasievolle Leute „Inspiration", praktischer beanlagte „Erfindung" nennen. Es mag vorkommen, daß ein Notenschreiber, dessen Gedanken von der ärmlichsten und fadenscheinigsten Sorte sind, es fertig bringt, sie seinen Zuhörern so geschickt aufzutischen, daß er zeitweilig für einen wirklichen Tondichter gehalten wird. Andererseits kann einem ungeschulten Musiker, der kaum weiß, wie er sich anderen mitteilen soll, ein hervorragender und edler musikalischer Gedanke einfallen. Viele der schönsten Volkslieder können, nein, müssen so entstanden sein, und die unbekannten Erfinder verdienen den Ehrennamen eines Komponisten weit eher als die eben erwähnten. Trotzdem ihnen nun im allgemeinen dieser Titel abgesprochen wird, den sich der Musikhandwerker zulegen darf, der es versteht, die Armut seiner melodischen Gedanken durch prunkende orchestrale Umhängsel oder durch kontrapunktisches Geschick zu verbergen, ist man doch berechtigt, die melodische Erfindung als erste und wichtigste Betätigung eines Komponisten, als den untrüglichen Probierstein seiner Kraft zu betrachten. Danach kommt die Behandlung seiner Gedanken in bezug auf logische Darbietung, Form und Plan der aus ihnen aufgebauten Musik und schließlich die Durchführung, der die Themen selbst unterzogen werden. Gerade so wie in der Malerei dem Farbenauftragen ein Grundriß vorangehen muß, so muß in der Musik die Formgebung vor der Farbenverteilung untersucht werden. Heutzutage ist es allerdings gefährlich, die Form der Farbe vorzuziehen. Daher sei von vornherein gesagt, daß die Reihenfolge, in der diese Gesichtspunkte

[1]) Mit Erlaubnis der Verlagsanstalt Schuster & Loeffler bieten wir hiermit ein Kapitel aus der kürzlich erschienenen, von A. W. Sturm deutsch bearbeiteten Brahms-Biographie J. A. Fuller-Maitland's. Dem reichen Bilderteil dieses populärwissenschaftlichen Buches sind die Beilagen unserer beiden Oktoberhefte entnommen. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf den folgenden Seiten zur Sprache kommen, nur aus Bequemlichkeitsrücksichten getroffen worden ist; nicht etwa, weil eins dem anderen übergeordnet werden soll.

Bei einem wahrhaft Großen ist es viel schwieriger, die hervorragenden Eigenschaften seiner Werke anzugeben, als bei einem weniger bedeutenden. Den Grund braucht man nicht weit zu suchen. Er liegt nämlich darin, daß solche landläufigen Kompositionen anderen, schon existierenden so ähnlich sind, daß sie stets dankbare Erinnerungen erwecken, wenn man sie zum erstenmal hört. Aber ein Werk, das nicht durchaus ursprünglich ist, verliert bald die Frische und Eigenart, mit denen es anklingt.

Es kann ruhig behauptet werden, daß alle großen klassischen Meister ihre Kunst auf den Nährboden des Volksliedes gestellt haben, jenes geheimnisvollen Etwas, das keinem individuellen Schöpfer seine Entstehung verdankt, sondern dem Herzen des Volkes als Allgemeinheit zu entquellen scheint.

Bach, Haydn, Mozart und Beethoven — von anderen Großen der Tonkunst zu schweigen — hegten warme Begeisterung für das Volkslied; ihre eigenartigsten Themen weisen auffallende Ähnlichkeit mit der echten Volksmusik auf. Ihren Werken legen sie häufig überlieferte Melodieen zugrunde, oder geben diesen eine endgültige Form, ohne damit eine Neuschöpfung zu beabsichtigen. Kein überzeugenderes Beispiel für diese Wesensverwandtschaft gibt es als Johannes Brahms, der schon 1847 Volkslieder für Männerchor einrichtete, dessen erste Komposition als langsamen Satz ein Volkslied enthält, dessen erster Erfolg außerhalb seines Vaterlandes durch sein Arrangement ungarischer Tänze erzielt wurde, der den Kindern seines großen Vorgängers sinniger Weise eine Sammlung deutscher Volkslieder widmete und dessen letztes veröffentlichtes Werk Orgelvorspiele sind zu Chorälen, die das reiche Erbe seines Volkes ausmachen. Abgesehen von diesen und der großen Sammlung von Volksliedern (1894) läßt sich an zahlreichen Stellen in seinen Werken dartun, wie hoch er Volksmusik schätzte. In seinen frühesten Kompositionen mag die Einfachheit der melodischen Struktur, die dem Volkslied eigen ist, nicht oft ins Gehör fallen, aber schon im B-dur Sextett op. 18 erkennt jeder unvoreingenommene Zuhörer in den Themen die sinnfällige Wesensgleichheit mit der Musik, die sozusagen spontan im Volke entsteht. Hört man sie, so kommt einem unwillkürlich der Gedanke, daß so schöne und natürliche Tonfolgen schon lange in der Welt erklungen sind, ehe sie aufgeschrieben wurden. Es haftet ihnen etwas wundersam Bekanntes an. Alle Worte, die sich darüber reden lassen, können höchstens einen Mangel an Originalität andeuten, gleichgültig, welche Kunst man meint. Tatsächlich besteht dieser Mangel durchaus nicht, denn in der Dichtkunst wirkt die ewige Wahrheit der Idee so unmittelbar wie in der Plastik die Schönheit der Gestalt und in der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musik die überzeugende Logik der musikalischen Phrase, daß das Gefühl der Neuheit gar nicht über die Schwelle des Bewußtseins aufsteigen kann. Unter den großen Komponisten stehen Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms unerreicht da in der Fähigkeit, etwas zu schaffen, was allzeit durch die Welten geklungen zu haben scheint. Was singt Hans Sachs?

> Es klang so alt, und war doch so neu
> Wie Vogelsang im süßen Mai.

Aber Wagner gelang es trotz seines Genies nur selten, diesen Eindruck des Unmittelbaren zu erzielen; Brahms in jedem seiner letzten Werke mindestens einmal.

Technisch betrachtet, ergibt sich diese Ähnlichkeit zum großen Teil aus seiner Vorliebe für Themen, die aus den aufeinanderfolgenden Tönen eines Akkordes aufgebaut sind; die in disjunktiver Bewegung stehen, im Gegensatz zu konjunktiver. Obgleich dieses Verfahren schon in der zweiten der vier Klavierballaden erkennbar ist, tritt es als Charakteristikum zuerst in der Zweiten Symphonie auf, deren erstes Thema ein markantes Beispiel dafür ist. Noch eins findet sich im langsamen Satz des Violinkonzerts. Die Lieder Feldeinsamkeit (op. 86), Sapphische Ode (op. 94) und viele andere beweisen, wie genau Brahms sich der emotionellen Gewalt derartig gebildeter Themen bewußt war. Es liegt etwas Trauliches, Friedliches, Anheimelndes darin. Würden nicht Themen voller Kraft und Herbheit in Gegensatz gebracht, so dürfte man der Wirkung wohl überdrüssig werden; nur Brahms' meisterliche Handhabung verhindert das. Dabei werden die strengeren Themen der Aufmerksamkeit nicht etwa als Erholungsmomente aufgedrängt. In einigen der feinsten Kompositionen behaupten sie sich ausschließlich; z. B. erregten der erste und zweite Satz vom Ersten Klavierkonzert beim Leipziger Publikum ohne Zweifel nur durch die Herbheit der Themen Anstoß, und auch der (an und für sich) herrliche, langsame Satz verfehlte seine Wirkung, weil die Zuhörer der fünfziger Jahre eine ohrenfällige melodische Linie vermißten. Bis zum Äußersten getrieben ist diese Herbheit im zweiten Thema des ersten Satzes vom Streichquintett G-dur op. 111, wobei jedoch bemerkt werden muß, daß das erste Thema so schwungvoll und feurig ist, daß es ein wirklich häßliches zweites mit fortgerissen hätte — und hier kann von Häßlichkeit nicht die Rede sein, denn in seiner Sprödigkeit ist es so wundervoll behandelt, daß jeder, der das Werk kennt, es schon beim ersten Auftreten in Erwartung dessen, was daraus entwickelt wird, willkommen heißt. Aber auch diese Herbheit ist in den späteren Kompositionen selten, die größtenteils aus Themen von äußerster Schönheit und Zartheit aufgebaut sind. Die überzeugendsten Belegstellen dafür finden sich in den vier Kammermusikwerken mit Klarinette op. 114, 115, 120. Es ist bemerkenswert, daß man

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

darin den zwei einzigen Stellen begegnet, an denen ein Purist etwas weniger als die ideale Vollkommenheit, die alle anderen Melodieen von Brahms auszeichnet, sehen könnte.

Dem Anfang der Es-dur Sonate op. 120, 2 haftet etwas von dem an, was italienische Kritiker der Malkunst morbidezza nennen, — eine Schönheit von solcher Weichheit, daß die geringste Berührung Überreife herbeiführt. Im Trio op. 114 beginnt das Andantino mit einem Thema, das schon an der Grenze des Gemeinplatzes steht. Mancher andere hätte das auch schreiben können:



Aber alle Brahmsschen Themen, ob spröde oder zart, weisen die schönste melodische Linie auf, die je ersonnen worden ist. Keinem Künstler vor oder nach ihm ist ein so gleichmäßiger Adel der Aussprache eigen gewesen, und die beiden erwähnten Ausnahmen lassen diese Tatsache nur um so klarer hervortreten. Kalbeck berichtet eine Unterhaltung zwischen dem Komponisten und Georg Henschel, worin Brahms seine Schaffensweise genau schildert:

„Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk' gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohlerworbenen Eigentum machen. Und das braucht nicht bald zu sein. Mit dem Gedanken ist's wie mit dem Samenkorn: es keimt unbewußt im Innern fort. Wenn ich so den Anfang eines Liedes er- oder gefunden habe, wie zum Beispiel (er sang den ersten Halbvers der ‚Mainacht') ‚Wann der silberne Mond', dann klappe ich meinetwegen das Buch zu, gehe spazieren oder nehme irgend was anderes vor und denke mitunter ein halbes Jahr nicht daran. Es geht aber nichts verloren. Komme ich vielleicht nach langer Zeit wieder darauf, dann hat es unversehens schon Gestalt angenommen, ich kann nun anfangen, daran zu arbeiten."

Wenden wir uns von der Bildung und den besonderen Eigenheiten der Brahmsschen Themen zu der Art, wie er sie behandelt, so fühlen wir uns im Bann eines Meisters der thematischen Durchführung.

Nie, seitdem die Musik eine bewußte, künstlerische Betätigung ist, sind die Ideale der Form so konstant erreicht worden wie von Brahms. Seine souveräne Beherrschung des gegebenen Materials, die Fähigkeit, jedem Thema die besten Seiten abzugewinnen, wird von keinem der älteren Meister — nicht einmal von Beethoven — übertroffen. Diese Beherrschung ist nicht weniger frappierend, weil größtenteils die üblichen Typen der musikalischen Form, die sogenannten klassischen, verwendet

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden. Brahms, dem es nicht an neuen Gedanken fehlte, hatte es nicht nötig, wie Liszt und andere „fortschrittliche" Komponisten, die gegebenen Formen abzuändern oder mit neuen zu experimentieren, denn Zeit seines Lebens haben die alten nicht nur sein Genie nicht beeinträchtigt oder seine Erfindungsgabe unterbunden, sondern scheinen stetig neue Möglichkeiten für seine Entwicklung geboten zu haben. Die überlieferten Formen, deren sich Haydn und Mozart zur Prägung ihrer Eingebungen bedienten, werden nicht etwa sklavisch nachgeahmt, aber nirgends findet sich eine bewußte Ableugnung des klassischen Vorbilds. Änderungen betreffen lediglich die Ausdehnung; der Grundplan ist den traditionellen Regeln gemäß. Das bezieht sich besonders auf die Form des ersten Satzes, die in all den vielen Beispielen in den Werken von Brahms mit derjenigen der Klassiker identisch ist. Bereichert ist diese Form in manchen Stücken durch das „Mottothema" (weder das erste noch das zweite, sondern eins, das beide beherrscht), oder dadurch, daß ein Teil der Durchführung mit der Wiederholung verschmolzen wird. Von großer Bedeutsamkeit ist ferner die Coda. Das wichtigste Beispiel seiner erfolgreichen Formumwertung zeigt die Dritte Symphonie, wo das Motto das ganze Werk überspannt und die Coda des letzten Satzes neues Material bringt, das mit dem schon gegebenen auf unvergleichliche Weise verarbeitet wird. Gelegentlich wird ein Stück hinzugefügt, wie der „Rückblick" in der f-moll-Klaviersonate op. 5 oder die poetische Einleitung zum letzten Satz der Ersten Symphonie. Am Schluß des schon erwähnten Satzes der Dritten Symphonie findet sich eine Stelle von überwältigender Schönheit. Das erste Thema des Werkes erklingt als oberste Stimme einer Tremolopassage, die leise verhallt. Diese Coda gehört zu einer Art von Schlüssen, an denen Brahms ganz besonderes Wohlgefallen gefunden zu haben scheint. Ein Brahmsianer sagte einmal, wenn ihm der Wunsch freistünde, irgend etwas der großen Meister geschrieben zu haben, so sollten es die letzten acht Takte der drei Sonaten für Violine und Klavier sein, die jedesmal in unnachahmlicher Pracht erstrahlen. Derartiges gehört zu dem Sinnfälligsten, wenn man die Werke von Brahms studiert, aber je tiefer man eindringt, desto größer wird die Bewunderung für die Kunst, wie er Themen entwickelt; manchmal aus unscheinbaren Keimen, öfters jedoch aus so herrlichen Melodieen, daß man meint, jede Veränderung müsse ihnen zum Schaden gereichen. Diese thematische Entwicklung stellt schlechthin die Höchstleistung menschlicher Geistestätigkeit auf musikalischem Gebiet dar. Sie setzt nicht nur vollkommene Beherrschung aller harmonischen und kontrapunktischen Mittel voraus, sowie die Fähigkeit, jede latente Möglichkeit eines Themas zu erkennen, sondern auch eine dichterische Erfindungsgabe in höchster Potenz, welche die verschiedenen Entwicklungsphasen kennt und sie in derartiger Aufeinanderfolge darzubieten versteht, daß ihre Schönheit und Überzeugungskraft gesteigert

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird. Das ist eine Kunst, die sowohl das Gebiet der Vokal- wie der Instrumentalmusik umfaßt, die sich auf die gebrechlicheren Formen der Romantiker wie auf die überlieferten der Klassiker erstreckt. Nichts kennzeichnet das Lebenswerk von Brahms schärfer als dieses Können, und es ist gewiß bedeutsam, daß die Komposition, wo es zum erstenmal in voller Deutlichkeit auftritt (Finale der f-moll-Sonate op. 5), unmittelbar nach einer erschien, in der das angeblich von Liszt ersonnene Prinzip der „Umwandlung der Themen" versucht worden war. In der fis-moll Sonate op. 2 wird das Thema des Andante zu dem des Scherzo umgebildet — ein äußerst seltenes Verfahren bei Brahms. Noch ein Beispiel findet sich in der Zweiten Symphonie, wo das Allegretto grazioso im Tripeltakt als Presto non assai in zweiteiligem Takt erscheint. Wenn sich auch noch andere Belegstellen anführen lassen, so ist doch ohne weiteres klar, daß Brahms für diese einzige von der neuen Schule für sich beanspruchte Erfindung nicht gerade begeistert war.

Eine kurze Zeit bekannte sich Brahms zur Schule Liszts. Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß der große Klaviervirtuose durch diese fis-moll Sonate zur Annahme verleitet worden ist, den jungen Komponisten als verheißungsvollen Jünger begrüßen zu können. Joachims Worte bei der Denkmalsenthüllung in Meiningen fassen Brahms' Ansichten am klarsten zusammen: „Form ist ihm, der sie souverän beherrscht, keine Fessel, sondern Anregung zu immer neuen, ureignen, freien Gestaltungen." Das Paradox, daß derjenige am eifrigsten nach neuen Formen oder formellen Möglichkeiten sucht, dem gewöhnlich die Quelle der Erfindung am spärlichsten rinnt, wird tagtäglich im modernen Musikwesen bestätigt. Wer reich an Inspiration ist, findet die alten Formen für seine Zwecke völlig genügend.

Über Brahms' Behandlung des Rhythmus ließe sich ein ganzes Buch schreiben. Fast jede einzelne Komposition zeichnet sich durch abwechslungsreiche Rhythmik, durch die prächtige Beherrschung der metrischen Hilfsmittel aus. Bezugnehmend auf die Rhapsodie op. 119, 4 sagt Abdy Williams (Rhythmus in der modernen Musik): „Diese Komposition ist nur einer von den zahlreichen Beweisen, die uns Brahms von seiner Meisterschaft rhythmischer Behandlung gegeben hat. Er hat in mancher Hinsicht befruchtend auf die Entwicklung der Kunst gewirkt, aber in keiner Weise sind seine Werke bedeutsamer, als in dem Antrieb, den sie auf die Pflege eines echt künstlerischen, geistvollen Verständnisses für Rhythmik ausgeübt haben."

Da der Tondichter dem Formalen in der Kunst so hohe Bedeutung beimaß, ist es leicht verständlich, daß ihm verschiedentlich der Vorwurf gemacht worden ist, es fehle ihm die Fähigkeit, die Farben zu verteilen. Das Unzutreffende dieser Behauptung ist jedem Brahmskenner klar, aber

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie hat bei vielen Annahme gefunden, die sich — ohne den Grund zu wissen — mit seiner Musik nicht befreunden können. Sicherlich war ihm, soweit seine Werke Zeugnis dafür ablegen, der formale Aufbau kaum weniger wichtig als die Erfindung der Themen, und die Frage, welches Instrument, welche Tonfarbe an einer gegebenen Stelle zu verwenden sei, nebensächlich. In einzelnen Fällen vertauschte er die Tonfarbe eines Werkes, ohne einen Strich an der Struktur zu ändern. Das Quintett op. 34 ist ursprünglich für Streichinstrumente entworfen; später machte er eine Sonate für zwei Klaviere daraus. Diese Bearbeitung gilt als Sonderwerk op. 34 b, nicht etwa als Arrangement. Ebenso liegen die Variationen über ein Thema von Haydn in zwiefacher Gestalt vor: op. 56 a für Orchester, op. 56 b für zwei Klaviere. Die Vokalquartette op. 103 (Zigeunerlieder) gab der Komponist auch für eine Stimme mit Klavierbegleitung heraus. Man kennt seinen unabhängigen Charakter zu gut, als daß man annehmen dürfte, er hätte es einem Verleger zu Liebe getan. Dieser Vertauschung der Tonfarbe steht ein einziges Beispiel gegenüber, daß der Meister an einem seiner Werke die Struktur geändert hat. Das 1859 veröffentlichte H-dur Trio op. 8 erschien 1891 in vollständig neuer Bearbeitung. Es läßt sich also wohl sagen, daß er ein weit größerer Meister der Form als der Tonfarbe war, was sich aber durchaus nicht mit der Behauptung deckt, daß er von Farbenverteilung nichts verstanden, für die feinen Wirkungen der einzelnen Instrumente kein Verständnis gehabt hätte. Augenblicklich ist es gerade Mode, einen Maler zu loben, der „Farbensymphonieen" komponiert, und Arbeiten zu benörgeln, die durch die Zeichnung hervorragen, und so wird dem Publikum fortwährend vorgeredet, die ganze Kunst in der Musik bestehe darin, eine orchestrale Klangwirkung auf die andre zu häufen. Da es nun leichter ist, das Ohr durch prunkvolle Tonmassen zu überraschen, als es zu erziehen, die logische Entwicklung eines schönen Themas aus unscheinbarem Keim zu verfolgen, so ist das Publikum nur allzu geneigt, solcher Afterkritik Gehör zu schenken und die Farbenverteilung als den wichtigsten Bestandteil der Kunst zu betrachten. Woher aber besagte tonangebende Führer ihre Meinung haben, Brahms habe die Tonfarbe mißachtet, sei ihrem Reiz gegenüber gleichgültig gewesen, läßt sich nicht erraten. Sicherlich nicht aus dem Studium seines Gesamtwerkes. Wenngleich in den ersten Klavierstücken (worauf er, wie die meisten jungen Tonsetzer, in seinen ersten Taten beschränkt war) Farbe ebensowenig zu suchen ist, wie etwa in Bleistiftzeichnungen, so läßt doch ein Vergleich der Sonaten und Scherzi op. 1 bis 5 mit den letzten Klavierwerken op. 116 bis 119 erkennen, daß in späteren Jahren dem Klangcharakter des Instruments durchaus Rechnung getragen ist. Schon in dem H-dur Trio op. 8 findet sich eine Stelle, die viele individuelle Züge der späteren Kompositionen andeutet. Das Finale verklingt leise; über die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Staccato-Noten des Cello-Themas rieseln die Klavierarpeggien. Solche Arpeggiostellen finden sich (besonders für Klavier) außerordentlich häufig in den Werken des Meisters. Der Höhepunkt wird in der Dritten Symphonie erreicht, wo sie den Violinen zuerteilt sind, während die Celli das klagende Thema haben. Obgleich man sich scheut, mit Brahmsscher Musik irgendwelche materialistische Vorstellungen zu verbinden, weckt doch dieses eigenartige Idiom im Geist manches Zuhörers die Vision eines klagenden Geistes, der bei fahlem Mondlicht an einem Orte vergangenen Glücks vorüberschwebt; für andere ist es ein Lächeln unter Tränen. Die Hauptsache ist aber, daß sich diese Wirkung einzig und allein aus der Tonfarbe ergibt. Die vier Balladen op. 10 weisen eine Klangfülle auf (die zweite) und eine Kontrastwirkung zwischen lang ausgehaltenen Akkorden und duftigen Begleitfiguren (die vierte), aus denen man erkennt, daß die dem Klavier eigene Klangfarbe genau studiert ist. In der Serenade op. 11 und in dem edlen Begräbnisgesang op. 13 werden zum ersten Male Blasinstrumente verwendet, und zwar in der Art, wie Bach sie gebraucht, d. h. sie führen ihren Teil in einer Reihe von Monochromen aus, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Im letztgenannten Werk ist ihnen die ganze Begleitung übertragen, und der erzielte Eindruck ist unbeschreiblich tief. In den Trios für Frauenchor mit Horn und Harfe wird eine neuartige Klangverbindung versucht. Zum erstenmal zeigt sich die zarte und meisterliche Farbenverteilung, die Brahms wirklich eigen ist, in den zwei Klavierquartetten op. 25 und 26. Im Intermezzo des g-moll Quartetts wird die Violine allein gedämpft verwendet und das Klavier hat die obenerwähnten, perlenden Begleitfiguren. Aber im Andante erklingen die Streicher im klangvollsten Register, wozu die Oktaven des Klaviers den wohlabgewogenen Gegenpart bilden. Das poco adagio im A-dur Quartett erinnert an die Romanze der d-moll Symphonie von Schumann, wo die Solovioline und die Geigen im Orchester annähernd unisono spielen. Da die Solovioline ihre Stimme mit kleinen Arabesken schmückt, kann ein uneingeweihter Zuhörer leicht auf den Gedanken kommen, es würde unrein gespielt. Die Stelle ist weniger auffallend als im Werk von Schumann, einesteils weil die Violine gedämpft ist, andrerseits weil der verhallende Klang des Klaviers das Ganze zu magischer Wirkung verwebt. Im Requiem und im Schicksalslied liegt das Hauptgewicht weder in der thematischen Durchführung noch in der Instrumentation, sondern in der Ausdeutung zweier stark kontrastierender Gemütszustände: die Kürze und Ungewißheit des menschlichen Lebens wird mit der ewigen Ruhe der Seligen verglichen. In den beiden Heften „Liebeslieder" bildet die Übertragung der Walzerform auf eine neue Verbindung von Stimmen und Instrumenten die Hauptsache. Da im Ersten Klavierkonzert vornehmlich die Frage zu lösen war, wie das Soloinstrument am besten mit dem rahmenbildenden Orchester zu verschmelzen sei, so sucht

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

man natürlich in der Ersten Symphonie den Nachweis, daß der Meister der Form auch Meister des Kolorits ist. Hier bietet sich jedoch trotz aller thematischen Schönheit ohne Zweifel Grund zu abfälliger Kritik. Die Geigen sind zu andauernd beschäftigt, und vieles in der Instrumentierung ist unnötig dick, so daß die zahlreichen geglückten Stellen weniger dem Ohr auffallen, als beim Partiturlesen dem Auge. Aber trotzdem ist dieser Symphonie auch unter den größten Werken von Brahms eine hervorragende Stelle gesichert durch die überwältigende Wirkung in der Einleitung des Finale beim più andante, wo das Horn seine Phrase in das Tremolo der gedämpften Streicher hineinwirft. Die Zweite, nur ein Jahr später erschienene Symphonie weist etwas von derselben Dicke der Orchestrierung auf, aber der langsame Satz ist so farbenprächtig wie es die Modernsten nur verlangen können. Die beiden Konzerte op. 77 (Violine) und 83 (Klavier) und die beiden Ouvertüren op. 80 und 81 zeigen äußerst feinsinnige Farbenverteilung. Wer könnte wohl den Schwung des langsamen Satzes vom Violinkonzert, den Humor in der Akademischen Festouvertüre oder die prunkvolle Wirkung der Posaunen in der Tragischen Ouvertüre vergessen? Zur Zeit der Dritten Symphonie hatte der Komponist sein Ideal der Instrumentation völlig erreicht; das Werk ist ebenso meisterhaft in der Farbe wie in der Form. Brahms erzielt nicht eine beliebige Wirkung, sondern gerade die, die dem Charakter des Instruments am besten angepaßt ist und den Gedanken am klarsten zum Ausdruck bringt. Die Vierte Symphonie ist für viele ein Stein des Anstoßes, hauptsächlich weil die Themen zuerst in fast primordialer, in rudimentärster Gestalt auftreten. Der harte, eckige Rhythmus des dritten Satzes, die Verwendung der Passacagliaform im Finale — das alles sind Schwierigkeiten, die vom Durchschnittspublikum nur durch wiederholtes Anhören überwunden werden können.

Nach den vier Symphonieen hat Brahms nur noch ein Werk geschrieben, das volles Orchester zur Verwendung bringt: das Doppelkonzert für Violine und Cello op. 102, worin er sich das Problem gestellt zu haben scheint, die Soloinstrumente unter Vermeidung jeglichen konventionellen Effekts auf eine neue Art mit der Begleitung zu verschmelzen. Farbenblendungen um ihrer selbst willen finden sich allerdings nur wenige in dem Konzert. Das Zusammenschweißen der beiden Soloinstrumente (die öfters den Klang eines Streichquartetts erreichen) soll offenbar mehr die Aufmerksamkeit fesseln, als der Reichtum des orchestralen Untergrunds.

Von da ab hat der Meister sein Interesse den Farbenwirkungen verschiedener Arten von Kammermusik zugewendet, worunter die Gruppe mit der Klarinette und die Klaviersoli op. 116—119 die bedeutendsten sind. Auch die sechsstimmigen Chöre op. 104 enthalten manche feinsinnige

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Farbeneffekte, wie z. B. die wundervolle Nachtwache II, mit den hornähnlichen Rufen „Ruhn sie? — Sie ruhn.“ Das Schwermütige, Traurige, das wir mit den Klavierarpeggien in Brahms' Musik in Beziehung brachten, findet den prägnantesten Ausdruck in dem Lied „Auf dem Kirchhof“ aus op. 105. Wären die Klavierstücke der letzten Periode nichts als Farbenstudien, so wäre ihnen schon dadurch allein Unsterblichkeit gesichert, so verschiedenartig werden die Gemütsstimmungen lediglich durch Verteilung der besonderen Klaviereffekte angedeutet, ganz abgesehen von dem fesselnden Interesse an der thematischen Erfindung und Durchführung.

Es war angebracht, auf die Frage des Kolorits in Brahms' Werken näher einzugehen, da ja heutzutage dieses Element von berufenen und unberufenen Kritikern mehr als alles andere in Betracht gezogen wird. Wenn die Kunst der formalen Anlage in der allgemeinen Wertschätzung wieder ihre alte Stellung einnimmt, so wird Brahms' Zugehörigkeit zu den größten Meistern der Musik sicherlich noch weitere Anerkennung finden, als es schon jetzt der Fall ist.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WAR MARXSEN DER RECHTE LEHRER FÜR BRAHMS?

VON PROF. DR. GUSTAV JENNER IN MARBURG (LAHN)

Wohl keiner unserer großen Tonmeister zeigt in seinen Jugendwerken Monumentalität und Originalität in gleich hohem Maße vereinigt wie Johannes Brahms. Solchen Erscheinungen gegenüber fühlt man sich aber besonders stark angeregt, die Frage nach dem Werden zu stellen und das Dunkel zu lichten, das über allem Anfang gebreitet zu sein pflegt, und man muß daher bedauern, daß es in unserem Falle besonders schwierig zu sein scheint, genügende Helligkeit und Klarheit zu schaffen, um erkennen zu können, wie Brahms zum Schöpfer des es-moll Scherzo, der fis-moll und C-dur Sonate und der „Liebestreu" geworden ist. Die Dokumente, die uns einen Einblick in das Werden und Wachsen des jungen Brahms gewähren würden, scheint er selbst mit großer Sorgfalt vernichtet zu haben; was aber dieser Vernichtung entgangen ist, wie die Lohnarbeit jener Opern-Phantasieen, von der Kalbeck berichtet, scheint die Schwierigkeit des Unternehmens eher zu vergrößern als zu beseitigen. Hier sind wir also auf jene Werke allein angewiesen, die der Meister selbst als aus seiner ersten Hamburger Zeit herstammend beglaubigt hat, und die uns schwer zu lösende Rätsel aufgeben.

In erster Linie müssen wir da doch wohl nach den Lehrern aussehen, den Kompositionsunterricht heranziehen und die Frage etwa so stellen: Was hat der Komponist dieser Werke von seinem Lehrer Eduard Marxsen gelernt? Denn der Kosselsche Unterricht scheint sich lediglich auf Klavierspiel beschränkt zu haben; wenigstens ist von Kossel der unter jenen Umständen leicht verständliche Ausspruch überliefert: „Wenn der Johannes doch das Komponieren lassen wollte!" Über den Marxsenschen Unterricht aber wissen wir so gut wie nichts Positives. Denn was Marxsen selbst darüber an Marie Lipsius und Hermann Levi geschrieben hat, läßt nur den Schluß zu, daß Brahms theoretischen Unterricht bei ihm hatte und im besonderen Formenlehre unter seiner Leitung studierte, daß aber im übrigen der Lehrer seinen Schüler einsichtsvoll gewähren ließ. Stellen wir vollends unter Vergleichung Marxsenscher und jener Brahmsschen Werke die Frage so: Läßt sich irgendwelcher Marxsenscher Einfluß in den Jugendwerken seines Schülers, um die es sich hier handelt, nachweisen, so müssen wir diese Frage unbedingt verneinen.

Es kann nun hier nicht meine Absicht sein, jenes Dunkel lichten zu wollen. Wenn ich aber jetzt die Frage aufwerfe, ob Eduard Marxsen der rechte Lehrer für Brahms gewesen ist, so tue ich das besonders im Hinblick auf eigene Aussprüche von Brahms, die bei der ganzen Sachlage doch von der allergrößten Wichtigkeit sein müssen. Freilich dürfen wir

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihn durchaus nicht ohne weiteres als kompetentesten Richter in dieser Angelegenheit ansehen. Seine Aussprüche sind vor allem Kennzeichen seiner selbst und bedürfen bei ihrer Anwendung auf die Sache der Nachprüfung. Noch schwerer ins Gewicht fallen aber diese Aussprüche, weil er sie zu einer Zeit getan hat, von der aus er ruhigen Auges auf seine ganze Entwickelung zurückschauen konnte wie auf eine fremde, und hierdurch erhält seine richterliche Kompetenz bedeutend größere Rechte auf Anerkennung. In späten Jahren hat Brahms über seinen Lehrer Marxsen ein Urteil abgegeben, das an Deutlichkeit und Schärfe nichts zu wünschen übrig läßt. Er sagte zu Wendt: „Bei Marxsen habe ich nichts gelernt". Über diesen Satz des Meisters selbst, der mit solchen Äußerungen keineswegs freigebig war und sich wohl zu überlegen pflegte, was er sagte, geht Kalbeck[1]) meines Erachtens etwas leicht hinüber. Er meint, das sei wohl nicht so ernsthaft zu nehmen und stellt dieser Äußerung andere gegenüber, aus denen hervorgeht, mit welcher treuen und dankbaren Anhänglichkeit Brahms sein ganzes Leben hindurch an seinem alten Lehrer gehangen hat, dem es beschieden gewesen ist, den Ruhm seines Schülers zu erleben. Wie rührend ist es, wenn der große Meister Brahms hinter Marxsens Rücken dessen Variationen-Werk bei Simrock stechen läßt, um es dem überraschten Komponisten zu seinem Jubiläum auf den Tisch zu legen; was kann es für größere Beweise von Hochschätzung geben, als wenn Brahms die Partitur seines Requiems seinem alten Lehrer schickt mit der Bitte, seine „Aber" recht deutlich anzumerken? Und bedürfte es noch weiterer Beweise der Liebe und Verehrung, so muß der genügen, daß Brahms „Seinem Lehrer Eduard Marxsen" eines seiner bedeutendsten Werke, sein zweites Klavierkonzert in B-dur, gewidmet hat. Kalbeck ist der Ansicht, daß ein besserer Lehrer für den jungen Brahms gar nicht hätte gefunden werden können. Daß Marxsen keine bedeutende Persönlichkeit war, sei ein Glück für Brahms gewesen; so sei er der Gefahr von vornherein nicht ausgesetzt gewesen, ein Nachahmer zu werden. Wie sei es z. B. allen denen gegangen, die sich Schumann zum Vorbilde genommen hätten! Sie seien aus dem Zauberbanne des Meisters nicht wieder herausgekommen und in Nachahmung stecken geblieben.

Mir scheint, Kalbeck konstruiert hier Widersprüche, wo keine sind, und wirft dann Dinge durcheinander, die nichts miteinander zu tun haben. Ich kann keinen Widerspruch darin finden, wenn Brahms sagt, er habe von Marxsen nichts gelernt, und ihm doch sein Leben lang in Hochschätzung und Verehrung dankbar bleibt. Hat Marxsen doch sich des Knaben ebenso warm angenommen wie Kossel; auch er hat das große Talent seines Schülers durchaus erkannt und ohne einen Entgelt dafür vom Vater Brahms zu nehmen, hat er dieses Talent zu fördern gesucht, so gut er es eben ver-

[1]) Kalbeck: Johannes Brahms I, 1, pag. 29ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mochte, im übrigen aber es gewähren lassen da, wo er nicht helfen konnte. Daß Brahms diesem Manne, auch wenn eine spätere Einsicht ihm sagte, der Marxsensche Unterricht sei nicht der rechte gewesen, zeitlebens seine Dankbarkeit bewahrte, ist bei seiner Natur etwas durchaus Selbstverständliches. Was nun die Schumann-Nachahmer betrifft, so ist ohne weiteres zuzugeben, daß schwächere Naturen oft nicht dazu kommen, auf eigenen Füßen zu stehen, weil sie, besonders wenn ihnen eben eine rechte Schulung fehlt, in den Bann einer großen, überragenden Persönlichkeit geraten, der sie verfallen bleiben. So dringen sie nie zu einem selbständigen, freien Schaffen durch, bleiben unfrei und werden Anempfinder. Daß diese Gefahr einer so eigenartigen und komplizierten Erscheinung gegenüber, wie Schumann, besonders groß ist, liegt auf der Hand. Gerade das, was diesen Schumann-Nachahmern zu lernen nötig gewesen wäre, das konnten sie nicht von ihm lernen, ich glaube selbst dann nicht, wenn er sie persönlich in die Lehre genommen hätte. Daß Brahms, wenn Schumann früher in sein Leben getreten wäre, ein Nachahmer Schumanns geworden wäre, halte ich für vollkommen ausgeschlossen, erstens, weil es meiner Überzeugung nach nie eine selbständigere und kräftigere Persönlichkeit gegeben hat als Brahms, zweitens, weil das ganze Empfinden der beiden Männer ein zu verschiedenes war. Gewiß, Brahms hätte auch hier wohl, soweit es ihm dienlich schien, lernend nachgeahmt, bald aber das ihm Taugliche herausgefunden, und nachdem er entdeckt, daß hier für ihn nur sehr wenig Taugliches zu holen war, alles übrige abgestoßen. Ja, ich bin überzeugt, er hätte auch dann denselben Ausspruch getan, den er wirklich einmal getan hat: „Von Schumann habe ich nichts gelernt, als Schachspielen." Kalbecks schönes und kluges Wort: „Nicht das Werk, der Mann sei das nachahmenswerte Beispiel," an sich beherzigenswert, ist hier durchaus am Platze; ich wüßte niemanden, der es besser erfüllt hat als Brahms.

Aber um alles das handelt es sich hier ja gar nicht, sondern es handelt sich lediglich um die einfache Frage, ob Marxsen für Brahms der rechte Lehrer gewesen ist, ob er ihm das geben konnte, was das junge, aufwachsende Genie so nötig brauchte, wie das tägliche Brot zum Leben. Brahms selbst ist, wie er es Wendt gegenüber unumwunden erklärt hat, nicht dieser Meinung gewesen, und ich bin in der Lage, erklären zu können, daß er das gleiche zu mir gesagt hat, und zwar in einer sehr ernsthaften Situation und weit ausführlicher.

Als ich im Anfange des Jahres 1888 auf Brahms' eigenen Wunsch nach Wien gekommen war, um seinen Unterricht zu genießen, da begann er damit, daß er mich besonders im Hinblick auf mein Alter — ich war damals 22 Jahre alt — zu äußerstem Fleiß anspornte. Ich brauche wohl nicht erst zu sagen, daß ich damals auch schon Harmonielehre, Formenlehre u. dgl. studiert hatte. Er sagte: „Denken Sie doch daran, wie Schumann

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

darunter gelitten hat, daß er so spät zur Musik kam, und mir ist es nicht anders ergangen; ich bin ja noch später dazu gekommen. Was wäre aus mir geworden, wenn ich in der Jugend gelernt hätte, was ich später als Mann mühsam habe nachholen müssen!"

Das ist doch keine nebenher getane Bemerkung, und sie hat um so mehr Bedeutung, als der Name Marxsen mir gegenüber nicht ausgesprochen wurde. Da ich damals von der musikalischen Erziehung, die Brahms genossen, so gut wie nichts wußte, so war mir diese Bemerkung wohl merkwürdig, bekam aber nach und nach, je mehr ich von Brahms selbst erfuhr, größere Bedeutung. Jetzt aber, besonders nach der Lektüre des Kalbeckschen Buches, erhellt sie mir geradezu die Situation. Brahms hat nicht das von Marxsen gelernt, was er hätte damals lernen sollen, und später hat er das sehr schwer empfunden. Es ist aber auch an und für sich gar nicht sehr merkwürdig, wenn Marxsen nicht der rechte Lehrer für Brahms war. Werfen wir einmal einen Blick auf den Mann und auf die Zeit, in der er aufwuchs.

Eduard Marxsen ist 1808 als Sohn eines Organisten in Nienstedten bei Hamburg geboren; wurde nach dem ersten Unterricht, den er von seinem Vater erhielt, Schüler von Clasing in Hamburg und ging 1830 nach Wien, um hier bei Seyfried und Bocklet zu studieren; einige Jahre darauf ließ er sich in Hamburg als Musiklehrer nieder. Seine musikalische Erziehung fällt also gerade in die Zeit der allergrößten musikalischen Verluderung, wo auf der einen Seite die lebendigen Formen der Klassiker zu toten Schemen erstarrten, auf der anderen das aufblühende Virtuosentum durch äußerliche Effekte über die innere Hohlheit hinwegtäuschte. Es ist die Zeit, wo die Kärrner noch an der Arbeit sind, nachdem die großen Könige sich zur Ruhe gelegt haben, und wo die Fäden der alten Tradition in Verwirrung zu geraten beginnen und abreißen. Daß in solchen Zeiten auch die gute Erziehung in Gefahr gerät, leuchtet ein: toter Formelkram einerseits gibt dem Schüler Steine statt Brot, zügelloses Virtuosenwesen andererseits verflacht seinen Geist; die große, reine, auf Wahrheit beruhende Kunst liegt unter wüstem Schutt begraben. In der Tat ist ein gemeinsames Merkmal vieler, auch bedeutender Musiker jener Epoche ihre mangelhafte musikalische Erziehung. Lehrreich ist in dieser Beziehung das Beispiel Carl Maria von Webers. Mendelssohns Größe beruht vor allem darauf, daß er allen diesen Extremen als völlig geschlossene Persönlichkeit und fertiger großer Meister gegenübertritt. Als durchaus moderner Mensch in den alten, treu bewahrten und wohlgepflegten Traditionen musikalisch erzogen, schreibt er als Siebzehnjähriger die „Sommernachtstraum"-Ouvertüre und vollbringt damit eines der größten Wunder, von der die Musikgeschichte zu berichten hat, und führt als Zwanzigjähriger die Matthäus-Passion von Bach auf, die so nach hundertjährigem Schlummer zum ersten Male wieder aufersteht. So setzt er sich der verworrenen Zeit entgegen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und wird zu einem Zentralpunkt. Zu ihm schaut der junge Schumann auf wie zu einem Gebirge, wenn er in Wort und Ton den Kampf aufnimmt gegen die Philister, große und kleine; das sind sowohl jene toten Formelkrämer, wie auch jene aufgebauschten, flunkernden Virtuosen. Marxsens Lehrer, Ignaz von Seyfried, war allerdings Schüler von Albrechtsberger, dessen theoretische Werke er herausgab; als Theoretiker selbst eher verflachend als vertiefend, gehörte er als sehr fruchtbarer Komponist durchaus zu den seichtesten Nachahmern Mozarts. Carl Maria von Bocklets Schule kommt nur für das Klavierspiel in Betracht.

So hat Marxsen damals ganz gewiß lernen können, wie man nach Albrechtsbergers oder anderer Anweisung Fugen macht oder nach dem hauptsächlich von Mozart oder Haydn genommenen Rezepte Sonaten schreibt, um sich dann auch als fröhlicher Virtuose und Mitarbeiter in „Phantasieen alla moda" zu betätigen, wie sie damals die Welt überschwemmten. Und alles das hat Marxsen auch gelernt; ein tüchtiger Musiker, beherrschte er in seiner Weise das musikalische Handwerk so, wie es seine Zeit verstand. Aus den beiden schon erwähnten Briefstellen, in denen Marxsen selbst über den Unterricht berichtet, den Brahms bei ihm hatte, läßt sich leider nicht deutlich ersehen, was und wie Brahms von ihm zu arbeiten angeleitet wurde. Sie lauten, soweit sie uns hier interessieren:

An Marie Lipsius (1874 veröffentlicht):

„Wie ich aber später auch mit dem Kompositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine seltene Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so mußte ich doch darin einen Geist erkennen, der mir die Überzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, großes, eigenartig-tiefes Talent. Ich ließ mir deshalb keine Mühe und Arbeit verdrießen, dasselbe zu wecken und zu bilden . . ."

An Hermann Levi (1873):

„Beim Beginn des Studiums der Theorie zeigte sich ein scharf und tief denkender Geist, und dennoch wurde späterhin das eigentliche Schaffen ihm schwer und erforderte recht viele Ermutigung von meiner Seite. Auch die Formenlehre machte ihm viel zu schaffen."

Es ist also nur sehr allgemein von Theorie die Rede. Die Formenlehre wird gesondert genannt. Dieser Umstand im Vereine mit dem, daß sie Brahms trotz seiner seltenen Schärfe und Tiefe des Denkens viel zu schaffen gemacht habe, fällt mir auf und macht mich stutzig. Er erinnert mich zu sehr an die Art, wie ich früher selbst einmal unterrichtet worden bin, wo man mir zeigte, wie ein Sonatensatz, ein Rondo, eine Fuge oder dergleichen aussieht, indem man sie mir beschrieb; ähnlich wie etwa auf den Gymnasien Botanik unterrichtet wurde, indem man die einzelnen Teile einer Pflanze beschrieb und schließlich Staubfäden zählte, um sie in die ihr zukommende Klasse einzuordnen. Es ist das ja eine ganz angenehme und auch nützliche Beschäftigung, die nur auf die Dauer sehr langweilig wird und geeignet ist, manchem die Freude an der Beschäftigung mit der-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

artigen Dingen für immer zu verleiden. Mir wenigstens hat die analoge Behandlung musikalischer Formenlehre für immer einen unüberwindlichen Ekel vor all dem seichten Geschwätz eingeflößt, das sich in derartig beschreibenden sogenannten Analysen breit macht. Man kann aber Botanik oder musikalische Formenlehre auch noch anders betreiben. Jede Pflanze, die in die Erscheinung tritt, ist das Ergebnis der Wirkungen von Naturgesetzen, deren Erforschung allein über die Form der Pflanze Aufschluß geben kann; und jede musikalische Form, die ihre Existenzberechtigung in sich trägt, ist das Ergebnis von logisch angewandten Gesetzen, die im Material des Tones begründet liegen, also das Ergebnis musikalischer Syntax, deren Studium allein über ihr Wesen aufklären kann. Also aus dem Wesen des Tones heraus zu entwickeln, wie überhaupt eine musikalische Form entstehen und innere Berechtigung bekommen kann, die Gesetze ihres Entstehens zu zeigen, das ist die Aufgabe eines Lehrers seinem Schüler gegenüber: denn nur so kann er dem Schüler das Rüstzeug in die Hand geben, aus selbständigem Schaffen heraus eigene Formen in Vollendung erstehen zu lassen. Wenn Marxsen nun sagt: „Auch die Formenlehre," so fühle ich mich geneigt, hier die Erklärung dafür zu suchen, daß diese dem scharf denkenden Brahms viel zu schaffen machte. Freilich mußte die Formenlehre dem jungen Genie viel zu schaffen machen, dem nicht die Genügsamkeit seichter Talente gegeben war, sich bei der Nachahmung Mozartscher Klavier-Sonaten oder Marxsenscher Phantasieen alla moda zu beruhigen, sondern das früh begann, nach dem Ausdruck eigener Formen zu ringen, und dem das notwendige Rüstzeug fehlte, sie in Vollendung aus sich herauszustellen; und natürlich fiel ihm, wie Marxsen sagt, „späterhin das eigentliche Schaffen schwer." Wie weit Marxsen vermöge seiner eigenen Schulung und Begabung hier imstande war, einzugreifen und zu helfen, das bleibt bei seinen eigenen Äußerungen durchaus in Frage. Es liegt mir fern, Marxsens Verdienste um die Ausbildung „eines der reichsten musikalischen Talente" irgendwie schmälern zu wollen. Er tat sicherlich seine Pflicht, so gut er es vermochte. Hier handelt es sich aber darum, ob die Ausbildung, die Brahms damals erfuhr, nach Kalbecks Ausdruck „die allein zweckmäßige" war. Davon vermag ich aus der Situation heraus eine Überzeugung nicht zu gewinnen, und wenn Brahms selbst zu Wendt gesagt hat:

„Der Kompositionslehrer, zu dem mich mein Vater brachte, hatte zwar den besten Willen, und ich vergesse es ihm nie, daß er den schweren Geldbeutel, den der Vater zusammengespart hatte, um mir Unterricht zu verschaffen, zurückwies: das könne er nicht nehmen, aber ich könne viermal wöchentlich zu ihm kommen, und es werde ihm eine Freude sein, mich zu unterrichten. Ich bin auch getreulich hingegangen, gelernt aber habe ich gar nichts. Ebensowenig aus den dicken Büchern von Marx . . ."

so geht daraus hervor, daß er es auch nicht geglaubt hat, wenn ich auch gern annehmen möchte, daß er hier zu hart geurteilt hat. Der Ausdruck: „Ich bin auch getreulich hingegangen" läßt doch tief blicken und berechtigt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu der Frage, ob er wohl damals alle seine Kompositionen Marxsen gezeigt hat, einer Frage, die sich mir auch sonst schon aufgedrängt hat. Kalbeck selbst räumt in bezug auf den Marxsenschen Unterricht ein, „daß gerade die erfolgreichsten seiner pädagogischen Einwirkungen negativer Natur waren".[1]) Wenn er nun vorher gesagt hat: „Für einen solchen Schüler und die ungehinderte Entfaltung seiner Individualität war gewiß kein besserer Lehrer zu wünschen"[2]), so spukt hier wohl wieder das Gespenst der Nachahmungsgefahr, oder soll wirklich die Ausbildung eines bedeutenden musikalischen Talentes mehr in negativer als in positiver Richtung erfolgen? Mir scheint, das Umgekehrte wäre doch einfacher.

Jede Kunst hat ihr Handwerk, und Vorbedingung jedes künstlerischen Schaffens ist die möglichst gründliche Erlernung dieses Handwerks. Daß hierbei alte Traditionen sowohl hinsichtlich der Grundlage als auch der Methode von größter Bedeutung sein müssen, leuchtet ein. Hierauf deutet auch der Sinn des von Brahms mir gegenüber ausgesprochenen Satzes: „Die besten Lehrer findet man unter den alten Kantoren auf den Dörfern." Wenn Brahms nun im Jahre 1856 in Düsseldorf mit dem „Nachholen" ernstlich begann und statt der „dicken Bücher von Marx", die damals neu waren, zu dem alten Marpurg griff, so wirft auch das ein Licht auf den Marxsenschen Unterricht. Dafür aber, daß Marxsen in rein künstlerischen Dingen im Sinne des Lehrers, wie ich ihn oben zu skizzieren versuchte, Brahms ein zuverlässiger Führer sein konnte, bietet seine Persönlichkeit nur geringe Gewähr. Kann man also nicht mit großem Rechte sagen, daß Brahms wegen ungenügenden Unterrichtes in Gefahr geriet, ein Nachahmer oder ein Anempfinder zu werden?

Kein Zweifel, er war sehr stark auf sich selbst angewiesen. Mit außerordentlicher Kraft und Energie hat sich der „chaotisch schwärmende Jüngling" zwischen den Extremen der Zeit zu seinem eigenen Selbst durchgefunden, mit gleicher Sicherheit toten Formelkram wie virtuosen Flitter in ihrer Nichtigkeit erkannt und nur angenommen, was ihm tauglich war. Gezwungen, sich selbst seinen Weg zu suchen, achtete er auf alles, was ihm begegnete, und in dem Feingefühl für das, was wahr empfunden und groß in der Idee ist, offenbarte sich seine große Begabung. Dank seiner kraftvollen Natur ist er mannigfachen Gefahren entgangen; aber er hatte doch Grund, Mozart, Beethoven oder Mendelssohn zu beneiden, die in ihrer Kindheit solch' tüchtige Lehrer gefunden hatten, die spielend in die ihnen taugliche Technik hineinwuchsen und frühzeitig vollendete Meister im Ausdruck ihres Selbst geworden waren.

„Einen großen Vorzug hatte Mendelssohn vor uns voraus: die vortreffliche Schule," sagte Brahms zu Wendt, „was hat es mich für unendliche Mühe gekostet, das als Mann nachzuholen!"

Also fast dieselben Worte, die er auch mir gegenüber ausgesprochen hat.

[1]) a. a. O. pag. 33. — [2]) a. a. O. pag. 29.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BACH-ZITATE IN DER VIOLONCELLO-SONATE OP. 38 VON BRAHMS

VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

Wer Bachs „Kunst der Fuge“ kennt, wird verwundert aufhorchen, wenn er den Beginn des Finale in der Brahmsschen Violoncello-Sonate op. 38 hört, der bekanntlich lautet:



Dieses Thema ist in seinen ersten beiden Takten völlig identisch[1]) mit dem der 13. Fuge jenes Bachschen Werkes, wenn es in der Umkehrung erscheint, nur hat Bach noch den Auftakt; bei ihm lautet das Thema, das auch in der 1. Fuge für zwei Pianoforte desselben Bachschen Werkes als Hauptthema erscheint:



Ganz offenbar liegt ein Zitat vor, eine Ehrenbezeugung an den „Kollegen“ Bach, dessen Werke Brahms ständig studierte und auch mit Vorliebe in Konzerten spielte.

J. A. Fuller-Maitland sagt in seinem soeben in deutscher Übersetzung (von A. W. Sturm) erschienenen Brahms-Buch: „Der gewaltige Fugeneinsatz im Allegro verdankt seine Entstehung wohl einer Anregung durch die dritte Variation des langsamen Satzes vom G-dur Sextett“. Davon kann aber meines Erachtens keine Rede sein, da der Rhythmus zu verschieden ist. Während im Finale der Violoncell-Sonate die Betonung auf dem zweiten Viertel liegt, ruht sie in jener Stelle des Sextetts, die folgendermaßen lautet:



doch auf dem ersten und dritten Viertel; auch ist in der Sextett-Stelle dem Auftakt eine so wichtige Rolle zugeteilt, daß schon das äußere Notenbild die große Verschiedenheit von jener Stelle in der Violoncell-Sonate dartut.

Durch Max Kalbeck (Johannes Brahms, II S. 187) wissen wir, daß das Finale dieser Sonate im Juni 1865, mindestens drei Jahre nach den übrigen

[1]) Auf diese Tatsache habe ich bereits in meiner Besprechung des zweiten Bandes der Kalbeckschen Brahms-Biographie („Die Musik“, Bd. 27, S. 361) aufmerksam gemacht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sätzen (von denen das Adagio der Vernichtung anheimfiel) komponiert worden ist. Sehen wir uns diese näher an, so enthalten auch sie, worauf ich von befreundeter Seite aufmerksam gemacht werde, Zitate, freilich etwas versteckte, aus Bachs „Kunst der Fuge". Der erste Satz beginnt folgendermaßen:



Ist dieser Anfang nicht nahe verwandt, wenn auch nur teilweise in rhythmischer Hinsicht, mit dem Thema der dritten Fuge, in der die erste Note weggelassen werden muß?



Auffallend ist, daß Brahms dem Hauptthema des zweiten Satzes (Allegretto quasi Menuetto) noch folgendes kurzes Vorspiel vorausschickt:



Dieses Vorspiel erscheint dann wieder im Trio zunächst in der Form:



darauf weiter ausgeführt als:



Man kann dieses Vorspiel als eine Verkürzung der Noten 4 ff im Hauptthema des ersten Satzes auffassen und demnach auch als Bestandteil jener dritten Fuge Bachs ansehen; offenbar wollte Brahms einen gewissen Zusammenhang zwischen dem ersten und zweiten Satz herstellen, und dazu erschien ihm — bewußt oder unbewußt? — jenes Bach-Zitat am geeignetsten. Er wird sich wohl, als er später das Finale schrieb, dessen erinnert und dieses deshalb mit dem oben erwähnten weit deutlicheren Bach-Zitat geschmückt haben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JOHANNES BRAHMS-LITERATUR

ZUSAMMENGESTELLT VON OTTO KELLER IN MÜNCHEN

A. Bücher und Broschüren

Autor:	Titel des Werkes:	Verlag:
— —	Brahms-Kalender 1909	Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.
— —	Zur Enthüllung des Brahms-Denkmales in Wien	Denkmalkomitee.
— —	Programmbuch des ersten Deutschen Brahms-Festes in München 1909	Konzertbureau Emil Gutmann in München.
— —	Programmbuch des zweiten Deutschen Brahms-Festes in Wiebaden 1912	Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin.
— —	Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen von Johannes Brahms	P. Pabst, Leipzig.
Altmann, Wilhelm.	Joh. Brahms, Briefwechsel mit verschiedenen Freunden (Max Bruch, Carl Reinthaler, Ernst Rudorff, Bernhard und Louise Scholz)	Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin.
Barth, Richard.	Joh. Brahms und seine Musik	Otto Meißner, Hamburg.
„ „	Joh. Brahms, Briefwechsel mit J. O. Grimm	Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin.
Colles, H. C.	On Brahms	Lane, London 1908.
Deiters, Hermann.	Joh. Brahms	Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Dietrich, Albert.	Erinnerungen an Joh. Brahms	Wiegand, Leipzig.
Dietrich and J. V. Widmann.	Recollections of Joh. Brahms. Translated by D. E. Hecht	Seely, London.
Fellinger, Maria.	Brahms-Bildnisse	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Fuller-Maitland, J. A.	Brahms, Deutsche Ausgabe von A. W. Sturm	Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1912.
Helm, Theodor.	Joh. Brahms, ein Festvortrag	Verlag der Horakschen Musikschulen in Wien.
Henschel, Georg.	Recollections of Brahms	Gorham Press, Boston 1907.
Hübbe, Walter.	Brahms in Hamburg	Lüttke & Mayer, Hamburg.
Hugues, Imbert.	Brahms, sa vie et son œuvre	Fischbacher, Paris.
Jenner, Gustav.	Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler	N. G. Elwert, Marburg (Hessen).
Kalbeck, Max.	Brahms-Biographie (drei Bände)	Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin.
„ „	Briefwechsel mit Brahms	„ „ „
„ „	Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg (zwei Bände)	„ „ „
Köhler, Louis.	Joh. Brahms und seine Stellung zur Musik	Murray, London (englische Ausgabe).
Krause, Emil.	Joh. Brahms in seinen Werken	Simons, Hannover.
		Lukas Graf & Siel, Hamburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Krebs, Carl. Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengestellt von Brahms	Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin.
Kretzschmar, Hermann. Die vier Symphonieen von Brahms	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
» » Das deutsche Requiem	» » » »
La Mara. Joh. Brahms, Biographie	» » » »
Leyen, Rudolf von der. Joh. Brahms als Mensch und Freund	Simrock, Berlin.
May, Florence. Joh. Brahms	Arnold, London (englische Ausgabe). Breitkopf & Härtel (deutsche Ausgabe).
Mesnard, Leone. Essais de critique musicale	Paris.
Miller von Aichholz. Ein Brahms-Bilderbuch	R. Lechner & Sohn, Wien.
Morin, unter Mitwirkung von Riemann, Knorr, Heuberger, C. Bayer, Sittard, Söhle und G. H. Witte. Brahms, sein Leben und seine Werke	Bechhold, Frankfurt a. Main.
Moser, Andreas. Joh. Brahms, Briefwechsel mit Joachim (zwei Bände)	Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin.
Nagel, Wilibald. Brahms als Nachfolger Beethovens	Hug & Co., Zürich.
Ophüls, G. Brahms-Texte	Simrock, Berlin.
Pauli, Walter. Moderne Geister: Brahms	Pan-Verlag, Berlin.
Perger, Richard von. Joh. Brahms	Reclam, Leipzig.
Reimann, Heinrich. Joh. Brahms	Harmonie, Berlin.
Schmidt, Leopold. Brahms, Briefwechsel mit H. Levi, F. Gernsheim, sowie den Familien Hecht und Fellinger	Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin.
Simrock. Brahms und die Ungarischen Tänze	Simrock, Berlin.
» Brahms-Katalog	» »
» Supplement zum Brahms-Katalog	» »
Sittard, Josef. Studien und Charakteristiken: Joh. Brahms	Voß, Hamburg.
Spengel, Julius. Joh. Brahms, Charakterstudie	Lütke & Wulf, Hamburg.
Spitta, Philipp. Zur Musik, 16 Aufsätze	Gebr. Paetel, Berlin.
Steiner-Schweizer, A. Joh. Brahms, 86. und 87. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich	Zürcher & Furrer, Zürich.
Thomas, A. W. Joh. Brahms	Heitz, Straßburg.
Vogel, Bernhard. Musikheroen der Neuzeit: Joh. Brahms	Hesse, Leipzig.
Widmann, J. V. Joh. Brahms in Erinnerungen	Gebr. Paetel, Berlin.

B. Arbeiten über Brahms in Sammelwerken

Chop, Max. Zeitgenössische Tondichter. Im I. Band: Joh. Brahms	Leipzig 1888.
Ehlert, Louis. Aus der Tonwelt. Essays: Brahms	Berlin 1877.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ehrlich, Heinrich. Aus allen Tonarten. Biogr. Studien: Brahms	Berlin 1888.
Graf, Max. Wagner-Probleme und andere Studien: Brahmsstudie	Wien 1901.
Hadow, W. H. Studies in modern music. II. Band: Brahms	London 1895.
Heuberger, Richard. Musikalische Skizzen: Joh. Brahms	Leipzig 1901.
Horowitz-Barnay, Ilka. Berühmte Musiker. Erinnerungen an Brahms	Berlin 1900.
Hubbard, E. Little journeys to the home of great musiciens: Brahms	New York und London 1903.
Huneker, James. Mezzotints in modern music: Brahms	London 1900.
Hugues, Imbert. Profiles de musiciens: Brahms	Paris 1888.
Jullien, Adolphe. Musiciens d'aujourd'hui	Paris 1892.
Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den „Grenzboten": Studie über Brahms (1884)	Leipzig 1910.
La Mara. Musikalische Studienköpfe: Brahms	Leipzig 1875.
Marsop, Paul. Musikalische Essays: Joh. Brahms	Ernst Hofmann & Cie., Berlin.
Mesnard, Leone. Joh. Brahms	Paris 1888.
Riemann, Hugo. Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik: Einige seltsame Noten bei Brahms und anderen	Frankfurt am Main.
Shedlock, J. S. The Pianoforte Sonata: Schumann-Chopin-Brahms	London 1895.
Wolf, Hugo. Hugo Wolfs musikalische Kritiken. Herausgegeben von R. Batka und H. Werner (Vieles über Brahms)	Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911.

C. Größere und kleinere Arbeiten in Tageszeitungen, Wochenschriften, Halbmonats- und Monatsschriften

Autor:	Titel der Arbeit:	Titel der Zeitschrift und Datum:
Anonym.	Brahms Opus 1	Academy, London, No. 1776—1783.
— —	Brahms und Bülow	Hamburger Nachrichten 16. 1. 1882.
— —	Ehrenbürgerrecht für Brahms in Hamburg	Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 10. 11. 1889.
— —	Vom Meister Joh. Brahms	Neues Wiener Tagblatt 4. 4. 1897.
— —	Joh. Brahms	Fremdenblatt, Wien, 6. 4. 1897.
— —	Joh. Brahms	Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 8. 4. 1897.
— —	Joh. Brahms	The Musical Times, London, 1. 5. 1897.
— —	Brief von Brahms an F. Steinbach	Neue Freie Presse, Wien, 5. 11. 1897.
— —	Brahms' Testament	Der Klavierlehrer, Berlin, 1. 5. 1898.
— —	Hermann Allmers' Brief über sein Gedicht: Feldeinsamkeit	Wiener Abendpost 14. 1. 1899.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anonym. P. Tschaikowsky über Brahms	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 10. 5. 1899.
— — Polemiken über Brahms	Harmonie, Hannover, 12. 7. 1899.
— — Joh. Brahms' Nachlaß	Neue Freie Presse, Wien, 25. u. 26. 6. 1900.
— — Ungedruckte Briefe von Brahms	Allgemeine Musikztg., Berlin, 17. 8. 1900.
— — Verlassenschaftsprozeß Brahms (Abweisung der amerikanischen Verwandten)	Neue Freie Presse, Wien, 6. 11. 1900.
— — Brahms' Nachlaß	„ „ „ „ 8. 10. 1901 u. Neues Wiener Tagblatt 24. 10. 1901.
— — Wiener Kunstwanderungen. (In der Wohnung von Brahms)	Neues Wiener Tagblatt 10. 3. 1902.
— — Erinnerungen an Joh. Brahms. Altes und Neues aus seinem Leben	Neues Wiener Journal 12. 7. 1902.
— — Der unsittliche Brahms	Signale f. d. musikalische Welt, Berlin, 24. 2. 1904.
— — Brahms und Schumann	Hagener Zeitung 5. 8. 1905.
— — Ein Besuch bei Brahms	Deutsche Musikerzeitung, Berlin, 1906.
— — Brahms' Notenschreiber	Neues Wiener Tagblatt 12. 2. 1906.
— — Brahms-Anekdoten	Allgemeine Musikztg., Berlin, 27. 7. 1906.
— — Der 10. Todestag. Gedenkfeier am Wiener Zentralfriedhof	Neues Wiener Journal 5. 4. 1907.
— — Ein Besuch bei Brahms	Neues Wiener Journal 19. 5. 1907.
— — Brahms-Anekdoten	Münchner Allgemeine Zeitung 8. 8. 1907.
— — Brahms-Reliquien	Die Musik, Berlin, 2. Augustheft 1907.
— — Von Brahms-Sängerinnen	Wiener Mode 7. 11. 1907.
— — Brahms und Bülow	Musikdirektorenztg., Leipzig, 20. 11. 1907.
— — Brahms-Joachim-Schumann, Briefe	Süddeutsche Monatshefte, München, 1908.
— — Eine Brahms-Erinnerung	Neues Wiener Journal 10. 9. 1908.
— — Brahms und Zemlinsky	Münchn. Neueste Nachrichten 28. 5. 1909.
— — Autographen berühmter Meister (Versteigerung bei Ernst Henrici, Berlin)	Münchn. Neueste Nachrichten 8. 9. 1910.
— — Bei Meister Brahms	Deutsche Militärmusikerztg. 3. 2. 1911.
— — Ein Freund von Brahms (Dienst)	Leipziger Tageblatt 9. 3. 1911.
— — Brahms und Brüll	Leipzig. Neueste Nachrichten 20. 9. 1911.
— — The Brahms piano technic	Musical Courier, New York, No. 1101.
— — Brahms als Hausgenosse	Neues Wiener Journal 2. 2. 1912 (Neue Zürcher Zeitung).
— — J. Brahms	Temple Bar, London, 1905, Juli.
— — Besprechung von Jenners: Brahms als Mensch	Literarisches Zentralblatt, 57. Jahrgang No. 41.
— — Brahms-Haus	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 8. Jahrgang, Heft 1, Seite 28.
— — The faters of great musiciens: Brahms	Musical Times, London, 62. Jahrgang, No. 756.
— — Brahms, Elgar and Newman	Musical Courier, New York, 25. Jahrgang, No. 22.
— — Brahms and Remenyi	Etude, Philadelphia, 24. Jahrgang, No. 7.
— — Das Testament von Joh. Brahms	Berliner Tageblatt, 30. Jahrgang, No. 404.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anonym. Brahms-Reliquien	Musikhandel und -pflege, Leipzig, 3. Jahrgang, No. 5.
— — Zur Verständigung über Joh. Brahms	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 32. Jahrgang, No. 34.
— — Ungedruckte Briefe an Joh. Brahms	Allgemeine Musikztg., Berlin, 27. Jahrgang, No. 32/33.
— — Erinnerungen an Brahms	Weekblad voor Muziek, Amsterdam, 11. Jahrgang, No. 32.
— — Über die Briefe Brahms'	Ztschr. der Internat. Musikgesellschaft, Leipzig, 3. Jahrgang, Seite 206.
— — Neuerlicher Streit um den Nachlaß von Brahms	Musikhandel und -pflege, Leipzig, 4. Jahrgang, No. 6.
— — Brahms und Dvořák	Neue Militärmusikzeitschrift, Hannover, 11. Jahrgang, No. 29.
Diverse Autoren. Brahms-Gedenknummer	Neue Musikztg., Stuttgart 1907, No. 13.
A. M. R. Frage über Verwendung der Studentenlieder in Brahms' Akademischer Festouvertüre	Ztschr. der Internat. Musikgesellschaft, Leipzig, 3. Jahrgang, Seite 41. Antwort von Aloys Obrist, 3. Jahrgang, Seite 84.
A. N. Joh. Brahms Op. 112. Sechs Quartette	Schweiz. Musikztg., Zürich, 15. 12. 1892.
Adler, Felix. Das erste Deutsche Brahmsfest	Neues Wiener Tagblatt 16. 6. 1909.
Altmann, Wilhelm. Brahms' Jugendliebe	Die Zeit, Wien, 1904, No. 506.
„ „ Brahms im Briefwechsel mit dem Ehepaar Herzogenberg	Die Musik, Berlin, 2. Maiheft 1907.
„ „ Briefwechsel Joh. Brahms' mit Carl Reinthaler	„ „ 2. Oktoberheft 1907.
Ambros, A. W. Ein neues Klavierquintett	Abendpost, Wien, 30. 12. 1875.
Andro, L. Brahms im Briefwechsel mit dem Ehepaar Herzogenberg	Neue Musikztg., Stuttgart, 29. 4. 1907.
Antcliffe, H. The symphonies of Brahms	Monthly Musical Record, London, 34. Jahrgang, No. 406.
„ „ Brahms and Händel	Musical Opinion, London, 1904, No. 321.
„ „ Liszt and Brahms	Monthly Musical Record, London, 39. Jahrgang, No. 457.
Bachrich, S. Joh. Brahms, Erinnerungen	Frankfurter Ztg. 1. 7. u. 8. 9. 1906.
Bahr, Hermann. Brahms von Klinger	Neue Freie Presse, Wien, 21. 2. 1908.
Batka, Richard. Besprechung der Kalbeckschen Brahms-Biographie	The musical World, Boston, 36. Jahrgang, No. 1.
Beck, Julius. Originelle Kritik, Erinnerung an Brahms	Neue Freie Presse, Wien, 13. 7. 1897.
„ „ Erinnerungen an Brahms	Sammler (Augsb. Abendztg.) Juli 1911.
Becker, C. Aus Brahms' Jugendzeit	Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, 8. Jahrgang, No. 20.
Beckmann, Gustav. Brahms, Elf Choralvorspiele	Monatsschr. f. Gottesdienst 1904, No. 2
Behm, Eduard. Brahms-Erinnerungen	Deutsche Tonkünstlerztg., Berlin, 1911.
„ „ Brahms, der Kinderfreund	Neues Wiener Journal 13. 9. 1912.
Bekker, Paul. Joh. Brahms	Musik für Alle, Berlin, 7. Jahrg., No. 3.
„ „ Viertes Frankfurter Opernhauskonzert, Joh. Brahms gewidmet	Frankfurter Zeitung 14. 3. 1912.
Bellaigue, Camille. Un grand musicien conservateur	Revue des Deux Mondes, Paris, 1907.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bertini, P. Giov. Brahms secondo i biografi piu recenti	Nuova Musica, Milano, 10. Jahrgang, No. 119.
Bessmertny, M. Joh. Brahms in russischer Beleuchtung von A. Koptajew	Deutsche Musikerztg, Berlin, 34. Jahrg., No. 35.
Birt, Th. N. Noordwyk und Brahms	Frankfurter Ztg. 8. 9. 1909.
Br. A. Brahmsiana	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 21. 4. und 28. 4. 1897.
Brauer, Max. Joh. Brahms	Badische Presse, Karlsruhe, 25. 2. 1911.
Colles, H. C. The colour in Brahms	Academy, London, 1906, No. 1796, 1808.
Conrat, Hugo. Brahms, wie ich ihn kannte	Revue musicale, Paris 1904, No. 21, Bühne und Welt, Berlin, 1. 4. 1904 und Neue Musikztg., Stuttgart, 24. Jahrg., No. 1.
„ „ Joh. Brahms (Souvenirs personnels)	Revue musicale, Paris, 4. Jahrgang, No. 21.
Conze, Johannes. Die verloren geglaubte Messe von Joh. Brahms	Allg. Musikztg., Berlin, 1908, No. 35/36.
Cooper. Brahms Part-Music	Church Music, Philadelphia, 2. Jahrg., No. 14.
Coster, Joh. H. Brieven uit Weenen (Über die Weihe des Brahmsdenkmales auf dem Wiener Zentralfriedhof)	Weekblad voor Muziek, Amsterdam, 10. Jahrg., No. 21.
Cursch-Bühren, Franz Theodor. Zu Joh. Brahms' 70. Geburtstag. Brahms als Lyriker	Sängerhalle, Leipzig, 43. Jahrg., No. 19.
Daffner, Hugo. Joh. Brahms und Joachim in Briefen	Königsb. Allg. Ztg. 1908, No. 457 u. 459.
„ „ Eine Aphorismensammlung von Joh. Brahms	„ „ „ 1908, „ 567.
„ „ Das erste Deutsche Brahmsfest in München	Dresdner Neueste Nachrichten 1909, No. 257, 258, 263.
Davidson, J. A. Joh. Brahms	The musical Standard, London, Bd. 23, 592.
Decsey, Ernst. Brahms und Bruckner	Grazer Tagespost, Oktober 1900.
Dömpke, Gustav. Die III. Symphonie	Allg. Zeitung, Wien, 5. 12. 1883.
„ „ Die Pflege der Brahmsschen Musik	„ „ „ 14. 3. 1885.
„ „ Brahms' D-dur Symphonie und Lieder	„ „ „ 27. 3. 1885.
„ „ Die e-moll Symphonie	„ „ „ 21. 1. 1886.
Door, Anton. Persönliche Erinnerungen an Brahms	Die Musik, Berlin, 1. Maiheft 1903.
Dorn, Otto. Hermine Spieß und Brahms	Rhein. Musik- und Theaterztg., Köln, 6. Jahrg., No. 4.
Downes, R. P. Joh. Brahms	Great Thoughts, London, April 1903.
Dresdner, Dr. Klingers Brahms-Denkmal	Propyläen (Münchner Ztg.) 24. 2. 1909.
Ebert, H. Briefe von Brahms an Feuerbachs Mutter	Südd. Monatshefte, München, März 1907.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eccarius-Sieber, A. Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege: Joh. Brahms, H-dur Trio	Neue Musikztg., Stuttgart, 28. Jahrg., No. 13.
Eckhardt, Julius. Erinnerungen an Brahms	Deutsche Rundschau, Berlin, Febr. 1910, und Neues Wiener Journal 31. 1. 1910.
E. F. T. The Requiem of Brahms	Musical Times, London, 62. Jahrg., No. 755.
Egidi, Arthur. Meister Joh. Brahms' Scheidegruß. Besprechung der Elf Choralvorspiele Opus 122	Die Musik, Berlin, 1903, Heft 15.
Ehlers, Paul. Erstes Deutsches Brahmsfest	Allgem. Musikztg., Berlin, 1909, No. 38/39.
„ „ Ein Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus	„ „ 1910, No. 36/37.
Ehrlich, Heinrich. Johannes Brahms	Nord und Süd, Breslau, Mai 1882.
„ „ Neues von Brahms	Leipziger Volkszeitung 1908, No. 227.
„ „ Joh. Brahms in seinem Verhältnis zur Moderne	„ „ 1909, No. 211.
F. M. Neue Brahms-Erinnerungen	Neues Wiener Journal 10. 10. 1905.
F—n A. Aus dem Leben von Joh. Brahms	Harmonie, Hannover, 20. 9. 1901.
Franke, H. Zur Brahms-Literatur	Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln, 8. Jahrg., No. 5/6.
Friedländer, Max. Brahms' Volkslieder	Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters 1902.
Friedrich, W. Joh. Brahms und J. O. Grimm	Zeitschrift für Literatur, Kunst und Wissenschaft, Beilage des Hamburger Correspondent 1907, No. 23.
Gale, N. Joh. Brahms	Critic, New York 1901, Dezember.
Gauer, O. Beethoven und Brahms	Musical Courier, Newyork, 31. Jahrg., No. 361.
Göhler, Georg. Joh. Brahms	La Musique en Suisse, 2. Jahrg., No. 24.
Graevenitz, v. Brahms und das Volkslied	Deutsche Rundschau, Berlin, 33. Jahrgang, No. 2.
Graf, Max. Brahms	Bühne und Welt, Berlin, I/II 1903, Hamburger Nachrichten 7. 5. 1903 und Breslauer Zeitung 1908, No. 316.
Groeg, E. Die Kunst Brahms'	Sozialistische Monatshefte, Berlin, 1903, No. 4.
„ „ Joh. Brahms	„ „ Januar 1904.
Groth, Klaus. Erinnerungen an Brahms	Gegenwart, Berlin, 1906.
Grove, G. The first Symphony of Brahms	Musical Times, London, 61. Jahrg., No. 747.
Gunn, G. D. Brahms	Music, Chicago 1901, Januar.
Gusinde, Alois. Joh. Brahms	Die Stimme, Berlin, 1. 5. 1907.
H. M. Erinnerungen an Brahms	Wiener Konzertschau 1911, No. 3.
Hanslick, Eduard. Das deutsche Requiem	Neue Freie Presse, Wien, 1875 und 30. 11. 1879.
„ „ Die neue Symphonie	„ „ „ „ 30. 12. 1877.
„ „ Das neue Violinkonzert	„ „ „ „ 20. 2. 1880.
„ „ Neuestes über Brahms	„ „ „ „ 17. 3. 1880.
„ „ Die Akademische Festouvertüre	„ „ „ „ 20. 3. 1881.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hanslick, Eduard.	Schillers Nänie	Neue Freie Presse, Wien, 6. 1. 1882.
» »	Die III. Symphonie	» » » » 5. 12. 1883.
» »	Die e-moll Symphonie	» » » » 5. 1. 1887.
» »	Der neue Brahms-Katalog	» » » » 10. 4. 1888.
» »	Neue Gesänge von Brahms	» » » » 11. 12. 1888.
» »	Das Konzert für Violine und Violoncell	» » » » 28. 12. 1888.
» »	Die neue Violinsonate	» » » » 15. 2. 1889.
» »	Das Trio op. 8	» » » » 4. 3. 1890.
» »	Das Trio für Klavier, Violoncell und Klarinette	» » » » 22. 1. 1891.
» »	Das Quintett in h-moll	» » » » 12. 1. 1892.
» »	Brahms und Joachim	» » » » 26. 1. 1892.
» »	Zwei neue Sonaten	» » » » 15. 1. 1895.
» »	Vier ernste Gesänge	» » » » 14. 1. 1896.
» »	Von Brahms' letzten Tagen	» » » » 4. 4. 1897.
» »	Joh. Brahms, Erinnerungen und Briefe	» » » » 27. 6., 29. 6., 1. 7. u. 6. 7. 1897.
» »	Ein Monument für Brahms	» » » » 4. 4. 1898.
Harding, H. A.	The Position of Joh. Brahms among the Masters of Music	Vortrag in der Musical Association, London, 18. 6. 1907.
» » »	Joh. Brahms and his Peers	Musical Opinion, London, 30. Jahrg., No. 359.
Helm, Theodor.	Brahms' erstes und letztes künstlerisches Auftreten	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 34. Jahrg., No. 19.
» »	Brahms als Dirigent	Österreich. Theater- und Musikzeitung, Wien, 15. 1. 1898.
Henschel, Georg.	Brahms-Erinnerungen	Century Magazine, London, 1911.
Herzfeld, Victor.	Joh. Brahms	Neue Musikal. Presse, Wien, 2. 4. 1897.
Heß-Ruetschli.	Schumann und Brahms	Vortrag auf der Universität Bern 1909.
Heuberger, Richard.	Aus der ersten Zeit meiner Bekanntschaft mit Brahms	Die Musik, Berlin, 1. Dezemberheft 1902.
» »	Zum Gedächtnis an Brahms	Kunstwart, München, 1907, No. 13.
» »	Joh. Brahms	Wiener Tagblatt 6. 4. 1897.
» »	(Hr. R.) Joh. Brahms und sein Denkmal	» » 2. 4. 1898.
» »	(—d —r) Joh. Brahms	Deutsche Kunst- und Musikzeitung 15. 5. 1893.
» »	Briefe Josef Victor Widmanns	Der Merker, Wien, 3. Jahrg., Heft 2.
» »	Briefe von Joh. Brahms	Allgemeine Zeitung, München 1899, No. 260.
» »	Brahms als Vereinsmitglied	Der Merker, Wien, 3. Jahrg., Heft 2.
Hirschfeld, Robert.	Neue Werke von Brahms	Presse, Wien, 20. 11. 1894.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hirschfeld, Robert. Brahms und seine Bücher	Frankfurter Zeitung 7. 5. 1903.
„ „ (R. H.) Eine Brahms-Biographie	Abendpost, Wien, 5. 1. 1907.
„ „ Hugo Wolfs Lyrik (Brahms' Lyrik)	Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft, Leipzig, 4. Jahrg., S. 459.
Hohenemser, Richard. Brahms und die Volksmusik	Die Musik, Berlin, 1. Maiheft 1903.
Horowitz-Barnay, Ilka. Erinnerungen an Brahms.	Deutsche Revue 1899.
„ „ „ (Ilias) Brahms-Briefe	Neue Freie Presse, Wien, 18. 1. 1906.
Humbert, Georges. Au premier Brahms-Festival Munich	La Vie musicale, Lausanne, 1909/10, No. 2.
J. Joh. Brahms	Musical Times, London, No. 737.
J. A. J. Joh. Brahms	„ „ „ „ 737.
Jenner, Gustav. Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler	Die Musik, Berlin, 1. Maiheft 1903.
Joachim, Joseph. Festrede zur Enthüllung des Brahmsdenkmales in Meiningen	Allgemeine Musikzeitung, Berlin 1899, No. 42.
Isler, Ernst. Das letzte Werk von Brahms	Schweizerische Musikztg. 2. 8. 1902.
Istel, Edgar. Wagner und Brahms	Münchner Neueste Nachrichten 11. 9. und 12. 9. 1909.
„ „ Das erste Deutsche Brahmsfest	Signale für die musikalische Welt, Berlin, 1909, No. 38.
Jullien, Adolphe. Joh. Brahms	Revue Internationale de Musique, März 1898.
„ „ Joh. Brahms	Le Courrier Musical, Paris, 8. Jahrg. No. 11.
Kähler, O. Altes und Neues von Brahms	Hamburger Nachrichten 9. 7. 1902.
Kaiser, Georg. Hugo Wolf über Brahms als Kritiker	Dresdner Nachrichten 14. 4. 1912.
Kalbeck, Max. Schillers Nänie	Allgemeine Zeitung, Wien, 6. 1. 1882.
„ „ Der Parzengesang	Presse, Wien, 20. 2. 1883.
„ „ Die e-moll-Symphonie	„ „ 21. 1. 1886.
„ „ Das Triumphlied	„ „ 15. 1. 1887.
„ „ Ein Deutsches Requiem	„ „ 21. 12. 1888.
„ „ Brahms und die Ungarischen Tänze	Neues Wiener Tagblatt 25. 5. 1897.
„ „ Ein Deutsches Requiem	„ „ „ 7. 4. 1897.
„ „ Vom jungen Brahms	„ „ „ 7. 5. u. 8. 5. 1897.
„ „ Musikalische Frühlingstage	„ „ „ 23. 6. 1897.
„ „ Neues über Brahms	„ „ „ 2. 4. u. 5. 4. 1898.
„ „ Erinnerungen an Brahms	Der Lotse, Hamburg, Oktober 1900.
„ „ Brahms und Wagner	Neues Wiener Tagblatt 7. 4. 1901.
„ „ Choralvorspiele von Brahms	Rhein. Musik- u. Theaterztg., Köln, 10. 5. 1902.
„ „ Das Brahms-Museum in Gmunden	Neues Wiener Tagblatt 20. 10. 1902.
„ „ Aus Brahms' Jugendzeit	Deutsche Rundschau, Berlin, Oktober 1902.
„ „ Die schöne Magelone	Neues Wiener Tagblatt 22. 11. 1902.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kalbeck, Max.	Schumann und Brahms	Deutsche Rundschau, Berlin, 1903, No. 5.
„ „	Brahms-Häuser	Neues Wiener Tagblatt 7. 5. 1905.
„ „	Brahms als Briefsteller	„ „ „ 28. 11. 1906.
„ „	Ein Passionsweg. Aus Tagebuchblättern	„ „ „ 3. 4. u. 4. 4. 1907.
„ „	Joh. Brahms	„ „ „ 4. 4. 1907.
„ „	Brahms-Wagner-Cornelius. Aus einer Brahms-Biographie	Berliner Tageblatt 11. 11. 1907.
„ „	Brahms in Wien	Neues Wiener Tagblatt 21. 11. 1907.
„ „	Brahmshäuser	Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln, 6. Jahrg., No. 11.
„ „	Brahms und Wien	Neues Wiener Tagblatt 7. 5. u. 8. 5. 1908.
„ „	Brahms, Levi und Stockhausen	Berliner Tageblatt 16. 11. 1908.
„ „	Brahms in München	Programmbuch des ersten Deutschen Brahms-Festes in München.
„ „	Brahms in Wiesbaden. (Mit ungedruckten Briefen)	Programmbuch des zweiten Deutschen Brahmsfestes in Wiesbaden, Juni 1912, Deutsche Brahmsgesellschaft.
Kappelmacher.	Brahms und Wagner, zwei Schulen, Vortrag	Wiener Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft 25. 2. 1908.
Karpath, Ludwig.	Joh. Brahms in Karlsbad	Neues Wiener Tagblatt 17. 8. 1897.
„ „	Der musikalische Nachlaß von Brahms	„ „ „ 26. 3. 1902 und Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 1902, No. 21.
„ „	Vom kranken Brahms	Die Musik, Berlin, 1. Maiheft 1903.
„ „	Neues von Brahms	Neues Wiener Tagblatt 4. 12. 1909.
Kauders, A.	Joh. Brahms	Neues Wiener Journal 4. 4. 1897.
K. A.	Joh. Brahms	Fremdenblatt, Wien, 3. 4. 1907.
Keller, Otto.	Joh. Brahms.	Deutsche Kunst- u. Musikztg. 15. 4. 1897.
„ „	Brahms' erstes Auftreten in Wien	Die Zeit, Wien, 14. 11. 1902.
„ „	Die Brahms-Ausstellung in Wien	Augsburger Postzeitung 27. 5. 1908.
Kerr, C.	Brahms' Birthplace	The Musician, Boston 1907, No. 1.
Koch, A.	Brahms in Ziegelhausen	Frankfurter Zeitung 1902, No. 4.
Köstlin, H. A.	Joh. Brahms und H. v. Herzogenberg	Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland, Leipzig, 21. Jahrg., No. 6.
Kohut, Adolph.	Max Bruch und Joh. Brahms (Briefe)	Berliner Börsencourier 5. 1. 1908.
Korngold, Julius.	Eine neue Brahms-Biographie	Neue Freie Presse, Wien, 29. 4. 1904.
„ „	Ein Brahms-Haus in Wien	„ „ „ „ 6. 5. 1905.
„ „	Brahms und Bülow	„ „ „ „ 3. 10. 1907.
„ „	Zur Enthüllung des Brahms-Denkmales	„ „ „ „ 6. 5. 1908.
„ „	Brahms und Joachim	„ „ „ „ 11. 12. 1908.
„ „	Der Wiener Brahms (Glossen zum Wiener Brahms-Denkmal)	Programmbuch des ersten Deutschen Brahms-Festes in München
„ „	Das Münchner Brahms-Fest	Neue Freie Presse, Wien, 15. 9. 1909.
„ „	Ein Brief Hanslicks an Brahms	Der Merker, Wien, 3. Jahrgang, Heft 2.
Krause, Emil.	Joh. Brahms als Vokalkomponist	Sängerhalle, Leipzig, 1. 1. 1891.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Krause, Emil. Joh. Brahms als Instrumentalkomponist	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 11. 3. 1891.
„ „ Zu Brahms' 70. Geburtstag	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 1903, No. 17—19.
„ „ Die Enthüllungsfeier des Max Klingerschen Brahms-Denkmales	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 13. Jahrgang, No. 9.
Krebs, Carl. Joh. Brahms und Philipp Spitta	Deutsche Rundschau, Berlin, 36. Jahrgang, No. 7—8.
„ „ Brahms als Sammler	Der Tag, Berlin, 29. 5. 1912.
L. A. Richard Strauß über Brahms und Bülow	Allgemeine Musikzeitung, Berlin 1910, No. 2.
La Mara. Briefe von Brahms an Schumann	Neue Freie Presse, Wien, 8. 5. 1887.
Lederer, Viktor. Das Brahms-Denkmal in Wien	Neue Musikzeitung, Stuttgart, 29. Jahrgang, No. 16.
Leinburg, Mathilde v. Brahms in Baden-Baden	Neue Musikztg., Stuttgart 1905, No. 14.
„ „ Wagnerianer und Brahmsianer	Der Türmer, Stuttgart, 13. Jahrgang, No. 1.
„ „ Joh. Brahms in Tutzing, ein Beitrag zur Brahmsbiographie	Neue Musikzeitung, Stuttgart, 28. Jahrg., No. 13.
Leßmann, Otto. Eine neue Brahms-Ausgabe und anderes	Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 8. 11. 1901.
„ „ (L. O.) Ungedruckte Briefe von Brahms	„ „ 9. 10. 1908.
Lewinsky, Josef. Joh. Brahms	Harmonie, Hannover, 15. 4. 1897.
Linke, Oskar. Klavierwerke von Brahms	Neue Musikztg., Stuttgart 1891, Nr. 13.
Louis, Rudolf. Das zweite Deutsche Brahmsfest zu Wiesbaden	Münchner Neueste Nachrichten 8. 6. 1912.
Lützow, K. v. Max Klingers Brahms-Phantasie	Neue Freie Presse, Wien, 12. 12. 1904.
Mac Connel, Wood. The songs of Schumann and Brahms	The musical Standard, London, 23. Jahrgang, No. 591.
Mandyczewski, Eusebius. Neue Chorwerke von Brahms	Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 20. 3. 1890.
„ „ (e) Ein neues Quintett von Brahms	„ „ 1. 12. 1891.
„ „ (e) Neue Werke von Brahms	„ „ 10. 12. 1891.
„ „ Die Bibliothek Brahms'	Musikbuch aus Österreich, Wien, Jahrg. 1904.
Marnold J. Dialogues des Morts: Mendelssohn, Brahms	Le Mercure musical, Paris, 1/1 und 2.
Marschner, Franz. Brahms-Hans Rott	Österreichische Revue 1903, No. 1.
Marsop, Paul. Auf Draesekes „Konfusion in der Musik": Brahms und Bülow	Neue Musikzeitung, Stuttgart 1907, No. 12.
Mason, G. Brahms und Tschaikowsky	Atlantic Monthly, Februar 1902.
Massenet, Jules. Memoiren Massenet's — Beziehungen zu Brahms	Die Zeit, Wien, 26. 2. 1911.
Mayer, Alois. Die drei Symphonieen von Brahms	Wiener Montagszeitung 4. 2. 1884.
Meysenbug, C. v. Aus Joh. Brahms' Jugendtagen	Neues Wiener Tagblatt 3. u. 4. April 1902.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meysenbug, Herm. Freiherr von. Aus Joh. Brahms' Jugendtagen	Neues Wiener Tagblatt 9. 5. u. 11. 5. 1901.
Moser, Andreas. Briefwechsel zwischen Brahms und Joachim	Süddeutsche Monatshefte, München, Oktober 1908.
Muchanoff-Kalergis, Marie. In Briefen an ihre Tochter, Charakterisierung von Brahms	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Münz, Siegmund. Erinnerungen an Brahms	Neue Freie Presse, Wien, 3. 4. 1898.
Münzer, Georg. Besprechung der Kalbeckschen Brahmsbiographie	Signale f. d. musikalische Welt, Leipzig, 62. Jahrgang, No. 50.
N. Der Nachlaß von Brahms	Neue Freie Presse, Wien, 15. 7. 1900.
Nagel, Wilibald. Joh. Brahms als Nachfolger Beethovens	Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 14. 5. 1892.
Neitzel, Otto (anonym). Brahms	Kölnische Zeitung 4. 4. 1900.
Neuda-Bernstein, Rosa. Brahms als Lehrer	Neue Freie Presse, Wien, 11. 5. 1908.
Niemann, Walter. Joh. Brahms als Klavierkomponist	Die Musik, Berlin, 2. Juniheft 1904.
„ „ Brahms und die Gegenwart. Zum 10. Todestag	Neue Musikztg., Stuttgart, 28. Jahrgang, No. 13.
Niggli, Arnold. Joh. Brahms	Schweizerische Musikzeitung, Zürich, April 1893.
P. V. S. Der Igel	Abendpost, Wien, 11. 4. 1905.
Paumgartner, H. Die e-moll Symphonie und das Triumphlied	„ „ 18. 1. 1887.
„ „ Das Deutsche Requiem	„ „ 18. 12. 1888.
„ „ Ein neues Quintett	„ „ 19. 11. 1890.
„ „ Das Trio für Klavier, Violoncell und Klarinette	„ „ 23. 12. 1891.
„ „ Das h-moll Quintett	„ „ 23. 1. 1892.
Perger, Richard v. Vor zehn Jahren. Brahms- u. Bruckner-Erinnerungen und Bekenntnisse	Die Zeit, Wien, 24. 10. 1906.
„ „ Brahms' letzte Tage	„ „ „ 3. 4. 1907 und Musikbuch aus Österreich Jahrg. 1908.
„ „ Brahms und Bruckner	Schweizerische Musikzeitung, Zürich 1907, No. 1 und 2.
Pirani, Eugenio v. Brahms-Kultus in Berlin	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 29. 1. 1896.
Pohl, Luise. Eine Brahms-Joachim-Hausmann-Erinnerung	Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 36. Jahrg., No. 13.
„ „ Brahms-Erinnerungen	Frankfurter Zeitung 14. 4. 1907 und Allgemeine Musikztg., Berlin, 34. Jahrgang, No. 19.
Pollak, Egmont. Brahms' Klavierkonzert B-dur op. 83	Breslauer Zeitung 2. 2. 1912.
Prelinger, Fritz. Joh. Brahms im Briefwechsel mit Joachim	Signale für die musikalische Welt, Jahrg. 67, No. 15/16.
„ „ Joh. Brahms und sein Violinkonzert. Nach seinem Briefwechsel mit Joachim dargestellt	Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 50. Jahrg. No. 2/3.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

R. Brahms' Heim in Gmunden	Neue Freie Presse, Wien, 28. 9. 1900.
„ Das malerische Element in den Liedern von Brahms	Neue Musikztg., Stuttgart 1899, No. 3—5.
—r. Das Brahms-Denkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof	Neue Musikztg., Stuttgart, 24. Jahrgang, No. 14.
„ Joh. Brahms	Neue Musikztg., Stuttgart 1881, No. 7.
Radecke, Ernst. Von Schubert bis Brahms	Universitätsvortrag Zürich 1909.
Reger, Max. Reger über Brahms. Degeneration und Regeneration in der Musik	Neue Musikztg., Stuttgart 1908, No. 3.
Reinecke, Carl. Brahms-Dedikationen	Deutsche Revue, Mai 1902.
Remenyi, Ed. Die Ungarischen Tänze von Brahms	New York Herald, New Yorker Musikztg. und Neue Freie Presse, Wien, 1876.
Riemann, Hugo. Joh. Brahms und die Theorie der Musik. Ein paar kleine Erinnerungen	Programmbuch des Ersten Deutschen Brahms-Festes in München 1909.
Ritter, William. Johannes Brahms (Notes d'Art)	La Revue Générale, Bruxelles, Juli 1893.
„ „ Les Fêtes de Brahms à Munich	Journal de Genève 21. September 1909.
„ „ Les Fêtes de Brahms à Munich	La Suisse liberale, Neuchâtel, Sept. 1909.
„ „ Brahms et les Fêtes de Münich	S. I. M. (Société internationale de Musique), Paris, No. 11, November 1909.
Rößler, Oskar. Joh. Brahms in Baden-Baden	Frankfurter Ztg. 25. 4. 1910. (Auszug im Neuen Wiener Journal 29. 4. 1910.)
Röttgers, B. Brahms' Entwickelungsgang	Neue Musikztg., Stuttgart 1904, No. 15.
Rudorff, Ernst. Brahms als Philologe. Briefwechsel mit E. R. über die Herausgabe der Werke von Chopin und Schumann	Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 18. 10. 1907.
Rychnovsky, Ernst. Anton Dvořák (Joh. Brahms für A. D.)	Ztschr. der Internat. Musikgesellschaft, Leipzig, 5. Jahrgang, Seite 349.
„ „ Besprechung der Kalbeckschen Brahms-Biographie	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 72. Jahrgang, No. 5.
S. R. Weingartner und Brahms	Le Guide Musical, Brüssel, 51. Jahrg., No. 18.
Sauer, Emil. Meine Bekanntschaft mit Brahms	Wiener Konzertschau 1912, No. 10.
Schäfer, Rudolf. Der jugendliche Brahms	Neue Musikztg., Stuttgart 1894, No. 19.
Schenker, H. Joh. Brahms, 5 Lieder für eine Singstimme	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 1. 10. 1891.
„ „ Joh. Brahms, 5 Gesänge für gemischten Chor op. 104	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 18. 8. 1892.
Scherber, Ferdinand. Ein Brahms-Brevier	Neues Wiener Tagblatt 22. 7. 1906.
Schmid, Otto. Joh. Brahms	Orchester, Dresden, 10. 6. 1886.
Schmidt, Leopold. Brahms als Mensch	Programmbuch des Ersten Deutschen Brahms-Festes, München 1909.
„ „ Ein deutsches Brahms-Fest	Signale für die musikalische Welt, Berlin 1909, No. 36.
Schmitz, Eugen. Münchener Brahms-Feste	Allgem. Ztg., München 1909, 39 Beilage.
„ „ Neues von Brahms	Allgemeine Ztg., München, 13. 11. 1909.
Schönaich, Gustav. Joh. Brahms	Reichswehr, Wien, 4. 4. 1897.
Schönthan, Paul v. Alte Wiener Wirtshäuser: Der rote Igel	Abendpost, Wien, Juni 1905.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scholz, Bernhard. Ein Scherzwort von Brahms	Dresdner Nachrichten 30. 12. 1911.
Schuster, H. Kompositionen von Brahms	Allgem. Kunstchronik, Wien, 5. 5. 1883.
Schwartz, Heinrich. Drei Intermezzi op. 117 von Brahms. (Für den Klavierunterricht)	Neue Musikztg, Stuttgart 1910, No. 4.
Schweich, B. Joh. Brahms, Ein Gedenkblatt	Kompaß, Stuttgart 1908, No. 416.
Seibert, Willy. Brahms	Rheinische Musik- und Theaterztg., Kö n, 13. Jahrg., No. 3.
Seidl, Arthur. Brahms-Bruckner-Parallele	Die Gesellschaft, München 1902, No. 1.
Seligmann, A. F. Brahms-Erinnerungen eines Wiener Musikfreundes	Neue Freie Presse, Wien, 3. 5. 1908.
„ „ „ In der Brahms-Wohnung	„ „ „ „ 6. 3. 1902.
Sherwood, Percy. Joh. Brahms. (Vortrag in der Gesellschaft für Literatur und Kunst, Dresden)	Dresdner Nachrichten 27. 10. 1911.
„ „ Vortrag über Brahms im Brahms-Abende des Musikpädagogischen Vereins zu Dresden	„ „ 29. 1. 1912.
Simon, P. Eine Pariser Stimme über die Wertschätzung fremder Komponisten, besonders Brahms'	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1888, No. 7.
Smend, Julius. Joh. Brahms und H. v. Herzogenberg	Deutsche Monatsschr. f. d. gesamte Leben der Gegenwart, Berlin, 6. Jahrg., No. 6.
Smolian, Arthur. Zur Verständigung über Joh. Brahms	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 15. 8. 1901.
Söhle, Karl. Brahms in seiner Kammermusik	Kunstwart, München 1907, No. 14.
Sorgoni, Angelo. Joh. Brahms	Le Cronache Musicale, Roma, 2. Jahrg., No. 14.
Spanuth, August. Das Erste Deutsche Brahms-Fest	Signale für die musikalische Welt, Berlin 1909, No. 38.
„ „ Das Zweite Deutsche Brahms-Fest	Signale für die musikalische Welt, Berlin, 70. Jahrg., No 24.
Specht, Richard. Zum Brahms-Problem	Der Merker, Wien, 3. Jahrg., Heft 2.
Spitta, F. Brahms und Herzogenberg in ihrem Verhältnis zur Kirchenmusik	Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 12. Jahrg, No. 2
Stanford, Ch. V. Erinnerungen an Brahms	Leisure Hour, Dezember 1903 (Auszug Neues Wiener Journal 28. 11. 1903).
Stefan, Paul. Brahms	Der Merker, Wien, 3. Jahrg., Heft 2.
Steinhauser, C. Über Joh. Brahms mit besonderer Berücksichtigung des „Gesanges der Parzen", eine musikalische Studie	Neue Musikztg., Stuttgart, 1. 7. 1884.
Stoch, Andreas. Brahms' opus posthumum	Signale für die musikalische Welt, Leipzig 1902, No. 23.
Tarub. Das Brahms-Fest in Krähwinkel	März, München 1909, No. 12.
Taubert, Ernst Eduard. Johannes Brahms (mit Porträt und Abbildung des Brahms-Denkmales in Mürzzuschlag)	Über Land und Meer, 1911, No. 51.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

T. H. Joh. Brahms	Fremdenblatt, Wien, 4. 4. 1897.
Th. Ein neues Regenlied von Brahms	Rheinische Musik- und Theaterztg., Köln, 9. Jahrg., No. 50.
„ Eine Erinnerung an Brahms	Neue musikal. Presse, Wien, 2. 4. 1899.
Thießen, K. Joh. Brahms und Hugo Wolf als Liederkomponisten	Neue Musikztg., Stuttgart, 27. Jahrg., No. 7.
Thomas, W. Joh. Brahms als Mensch und Künstler	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 73. Jahrg., No. 29/30.
Thomas-San-Galli, W. A. Das Erste Deutsche Brahms-Fest	Rheinische Musik- und Theaterztg, Köln 1909, No. 38/39.
Truxa, Cölestina. Am Sterbebette Brahms'	Neue Freie Presse, Wien 1903, No. 13899.
Tschaikowsky, Peter. Beurteilung von Brahms (Wilhelm Altmann: Tschaikowsky als Beurteiler anderer Komponisten)	Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft, Leipzig, 5. Jahrg., S. 61.
Tucholsby, Berta. Erinnerungen an Brahms	Pester Lloyd, Budapest, 4. 3. u. 5. 3. 1908.
U. E. Gedächtnisfeier für Brahms, Wiesbaden	N. Zeitschr. f. Musik, Leipzig, 26. 5. 1897.
Uhl, Edmund. Das Brahms-Kammermusikfest in Wiesbaden	Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 21. 4. 1911.
„ „ Zweites Brahms-Fest	Allgemeine Musikzeitung, 39. Jahrg., No. 24.
„ „ Das Zweite Deutsche Brahms-Fest	Frankfurter Zeitung 6. 6. 1912.
Vancsa, Max. Nachklänge zur Brahms-Feier	Die Wage, Wien, 10. Jahrg., No. 15.
Vogel, Bernhard. Zum Heimgang von Joh. Brahms	Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 14. 4. 1897.
W. Stammtischabende. Erinnerung an Brahms	Neue Freie Presse, Wien, 10. 5. 1908.
Walker, Ernst. Vorlesung über Brahms	Musical Association, London, 8. 6. 1897.
Weber, Wilhelm. Brahms und Billroth	Neue Musikztg, Stuttgart, 24. Jahrg., No. 12.
Weigl, B. Joh. Brahms und Hermann Goetz	Neue Musikztg., Stuttgart, 28. Jahrg., No. 13.
Weingartner, Felix. Brahms als Instrumentator	Musijkaalja Mir 1905, No. 12.
„ „ Brahms als Meister der Instrumentalmusik	Allgemeine Musikzeitung, Berlin 1905, No. 1.
„ „ Zum Brahms-Fest in Wiesbaden	Signale für die musikalische Welt, Berlin, 70. Jahrg., No. 22.
Weinreich, O. Brahms' Geburtshaus	Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 62. Jahrg., No. 40 und 41.
„ „ Brahms' Geburtshaus	Nationalzeitung, Berlin, 29. 5. 1904.
Wendt, Gustav. Lebenserinnerungen eines Schulmannes	Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 28. 10. 1910.
Widmann, J. V. Joh. Brahms	Neue Zürcher Zeitung, April 1907.
„ „ Erinnerungen an Brahms	Deutsche Rundschau, Berlin, Oktober 1907.
Wilbrandt, Adolf. Joh. Brahms, Wiener Erinnerungen	Neue Freie Presse, Wien 1904, No. 14391.
Wild, Irene. Brahms' Geburtshaus	Hamburger Nachrichten 17. 3. 1904.
„ „ Das Brahms-Denkmal von Klinger	Signale für die musikalische Welt, Berlin 1909, No. 1.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wild, Irene. Was ist uns Brahms?	Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 29. 3. 1907.
„ „ Etwas von Johannes Brahms	Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 33. Jahrg., No. 18.
Wilfferodt, F. Zum 10. Todestage von Brahms	Musikalisches Wochenblatt (Neue Zeitschrift für Musik), Leipzig, 38. Jahrg. (74. Jahrg.), No. 13/14.
„ „ Brahms in seinen Beziehungen zu H. v. Herzogenberg.	Neue Militärmusikzeitung, Hannover, 14. Jahrg., No. 26.
Willner, A. Brahms und die Dollarprinzessin	Dtsch. MilitmusikZtg., Berlin, 15 1. 1909.
Wintzer, Richard. Die Lieder von Brahms	Neue Musikztg., Stuttgart 1894, No. 13.
Wolf, Hugo. Brahms' e-moll Symphonie	Münchener Salonblatt, 1902, No. 16.
Wolf, Karl. Das Schumann-Brahms-Fest in Bonn	Signale für die musikalische Welt, Berlin 1910, No. 19/20.
Wüllner, F. Zu Joh. Brahms' Gedächtnis	Neue Ztschr. f. Musik, Leipzig, 12. 5. 1897.
Zinne, Wilhelm. Brahms in Hamburg	Neue Freie Presse, Wien, 11. 11. 1903.
Zöllner, Heinrich. Brahms und Bruckner	Leipziger Tageblatt 13. 11. 1904.

D. Autographen.

Briefe und Kompositionen. Versteigerung Leo Liepmannssohn in Berlin	Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin 18. 6. 1909.
Diverses. Versteigerung Börner, Leipzig	Neue Freie Presse, Wien 9. 5. 1908.
„ Versteigerung Alex. Meyer, Bankier	Allgemeine Musikztg., Berlin 9. 2. 1906.
Brahms-Briefe	Presse, Wien 10. 12. 1890.
Diverses. Autographensammlung Dr. Geibel, Leipzig, Versteigerung bei Börner, Leipzig 3. 5. 1911	Neues Wiener Journal 24. 4. 1911.
Manuskripte. Versteigerung Karl Ernst Henrici 17. 9. 1910.	Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin 23. 9. 1910.
Brief. Versteigerung Malota, Buchhändler und Antiquar, Wien IV, Hauptstr. No. 22, Katalog No. LX.	
Briefe. Katalog No. 83 der Buch- und Kunsthandlung Gilhofer & Ranschburg, Wien.	
Brief. Autographensammlung A. Posonyi, Wien, Katalog No. 98 des Antiquariates Friedr. Cohen, Bonn.	
Briefe und Kompositionen. Autographensammlung des Hofrat Konrad Beyer in Wiesbaden. Katalog der 36. Versteigerung Leo Liepmannssohn, Berlin.	

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINE LANZE FÜR DIE LEBENDIGEN

ETWAS UNGESCHMINKTES

VON WILLY VON MOELLENDORFF IN NEUENAHR

Wir sind uns bewußt, daß dieser Aufschrei eines lebenden schaffenden Künstlers in einigen Punkten Schiefheiten wie Einseitigkeiten enthält und mehrmals über das Ziel hinaus schießt. Gleichwohl wollen wir unseren Lesern diesen Temperamentsausbruch originaliter vorlegen, um ihm nichts von seiner Frische und Ursprünglichkeit zu nehmen. Wir rechnen darauf, daß der Artikel den Anstoß zu einer Diskussion bilden möge, die wohl dazu beitragen könnte, die beiden Faktoren, die das Musikleben tragen, die Schaffenden und die Nachschaffenden einander etwas näher zu bringen.

Die Redaktion der „Musik“

Neid ist die Wurzel alles Übels! Auch des Übels, daß fast allen Werken neuer Künstler der Weg ans Licht der Öffentlichkeit so unsagbar schwer gemacht wird. Und zwei niedliche Helfer hat der Neid bei seinem gediegenen Bremswerk. Sie heißen: Dummheit und Faulheit! Jünger der Kunst, der du ein gutes Werk geschaffen, glaube nicht, daß der Wert dieses Werkes dir als Fackel auf deiner Wanderung zu Tage leuchten wird! Die Dummheit, die Faulheit und der Neid halten ihre torfknochigen Riesenhände um dich und dein Werk, und die Welt bekommt nichts von euch beiden zu sehen.

Liebe ist die Wurzel alles Guten! Auch des Guten, daß dem Werk eines neuen Künstlers der Weg ans Licht der Öffentlichkeit bisweilen einmal leicht gemacht wird. Und zwei liebliche Helfer hat die Liebe bei ihrem himmlischen Werk. Sie heißen: Klugheit und Fleiß. Jünger der Kunst, der du etwas Gutes geschaffen und mit deinem Werk über Nacht zu Wort gekommen bist, glaube nicht, daß der Wert deines Werkes dies vermochte. Nein, das liebliche Dreigestirn: Klugheit, Fleiß und Liebe leuchteten dir auf deiner Wanderung zu Tage, und ihm verdankst du, daß die Welt dich und dein Werk zu sehen bekam.

Freilich, lieber Jünger der Kunst, wenn du gleichzeitig auch noch ein Jünger Mammons bist, dann brauchen dir Liebe, Klugheit und Fleiß nicht zu leuchten, dann brauchst du auch nicht die torfknochigen Riesenhände des Neides, der Dummheit und der Faulheit zu fürchten. Nur zu gebieten brauchst du dann: Hier ist mein Werk, hier ist mein Gold, leuchte mir, Sonne des Tages! Und sie wird dir leuchten, so hell, wie du es eben bezahlen kannst.

Aber leider: nur wenige Jünger der Kunst sind mit Gold reich gesegnet. Darum müssen sie fast alle fürchten und zum Teufel wünschen:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Neid, die Dummheit und die Faulheit, und von ganzer Seele lieben und vom Himmel herabflehen: die Liebe, die Klugheit und den Fleiß.

Ich rede hier nur vom schaffenden Künstler, insonderheit vom Komponisten. Dem ausübenden mag's leichter werden, mit seinem Werk emporzutauchen. Jedoch: davon verstehe ich nicht viel. Von Tonsetzers unendlichen Mühen, ans Licht des Tages zu gelangen, verstehe ich aber ein ganz Bedeutendes, denn ich bin selbst so einer. Darum fühle ich mich auch berufen, hier im Namen aller zu sprechen.

Ihr werdet nun sagen: Gewiß, die Dummheit, die Faulheit und der Neid, das sind böse Gesellen, die dem Künstler schlimm mitspielen können, aber so viel vermögen sie denn doch nicht, wie du es hier schilderst. Darauf will ich mit den nun folgenden hübschen kleinen Geschichten erwidern. Lest sie, und ihr werdet am Schluß sagen: Ja, du hattest recht!

Also: Da gab's mal vor Jahren in einer sehr großen deutschen Stadt ein ganz leidliches Orchester zweiten Ranges neben den beiden „erstklassigen". Bei diesen hatte ich bereits vergeblich mein Heil als Komponist versucht; sie waren für meine Werke „ganz natürlicherweise" nicht zu sprechen, ich war ja noch völlig unbekannt. Da machte ich mich an die Direktion des dritten Orchesters heran. Aber auch hier wurde ich abgewiesen mit den berühmten Wendungen: keine Zeit für die Proben neuer Werke, das Publikum verlangt nicht nach Novitäten etc. pp. Als ich aber durchblicken ließ, daß ich „eventuell" einige Reichskronen für den Ankauf von Billets zu dem „eventuellen" Konzert springen lassen würde, siehe: da war plötzlich Zeit sogar für zwei Proben, und da muß sich das Publikum wohl auch plötzlich für neue Werke interessiert haben. Ich kam also zu Wort und hatte mit meinem symphonischen Gedicht sogar einen sehr hübschen Erfolg. Man sieht: es ist gut, wenn man als ideal strebender Komponist nebenbei auch noch über ein bißchen materiellen Besitz verfügt. Über mehr wie ein bißchen verfüge ich tatsächlich nicht. Ich will noch genauer sein und ganz ehrlich berichten: das bißchen, das ich damals meinem „Strebertum" opferte, betrug netto 25 Mark. Daß mein Opus wert war, aufgeführt zu werden, bewies der Erfolg, bewies die Quersumme der Kritiken; daß es aufgeführt wurde, verdanke ich aber nicht seinem Wert, sondern meinen 25 Mark. Doch das alles wollte ich eigentlich gar nicht erzählen, sintemalen es wohl niemanden gibt, der an der Wunderwirkung des Goldes zweifelt, und bestände es nur aus ganzen 25 Reichsmärkern. Was ich erzählen wollte, war folgendes:

Betreffs der Proben zu meinem Symphonie-Poem kam ich zu der Direktion einmal ins Bureau und da wies der Herr Direktor so en passant auf eine dicke vor ihm liegende Partitur: „Ja, sehen Sie, das hier ist auch so eine Novität, die wir nicht aufführen werden." Er wollte mir damit offenbar nur eine kleine Schmeichelei sagen. Das aber überhörte ich da-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mals und fragte nur ganz naiv neugierig: „Warum nicht? Ist die Komposition nichts wert?“ „Sehen Sie einmal hier,“ entgegnete der Herr Direktor, und er wies auf den Schluß der Symphonie. Dort hatte der Komponist höchst unbedachterweise das Datum ihrer Entstehung vermerkt. „15 Jahre ist das Opus also alt,“ sagte ich, „und noch nicht aufgeführt! Schrecklich für den armen Kollegen! Doch was hat das mit Ihrer Ablehnung zu tun?“ fragte ich weiter. „Aber lieber Freund,“ entquoll es da dem Herrn Direktor mit überlegener Weisheit, „ein Werk, das 15 Jahre alt und noch nirgends aufgeführt ist, ist doch ganz selbstverständlich nichts wert, denn sonst wäre es in dieser langen Zeit doch schon irgendwo aufgeführt worden. Natürlich lehnen wir so ein Werk eo ipso ab!“ Meine Hinweise auf Sebastian Bach, auf Richard Wagner, auf die vielleicht völlige Mittel- oder Protektionslosigkeit des Komponisten verfingen bei dem Herrn Direktor absolut nicht. Ich schwieg schließlich und begann auf dem Heimweg aus meiner tiefsten Seele Tiefen einen krebsgängigen Kanon zu komponieren über den Text: O Gott, wie groß ist dein Tierreich!

Man wird hier sagen: Ja, aber derartig werden doch nicht alle neuen Kompositionen von allen behandelt, die über ihre Annahme zu bestimmen haben. Ich aber erwidere: Jawohl, und noch schlimmer! Gebt einmal acht!

Da habe ich unter anderen Dummheiten früher auch einmal eine einaktige Oper geschrieben. (Ich habe inzwischen noch mehrere und sogar abendfüllende in die Welt gesetzt, aber davon spreche ich nicht gern.) In meiner Naivität dachte ich mir: nun, so eine Oper muß natürlich ordnungsgemäß eingereicht werden, dann wird sie ordnungsgemäß geprüft und natürlich entweder ordnungsgemäß angenommen oder ordnungsgemäß abgelehnt. Ich fing also mit der ordnungsgemäßen Einreichung an, selbstverständlich bei einer ersten Hofbühne. Und dann — — ja, dann wurde meine Oper eben geprüft, sehr gründlich geprüft, mit einem Wort: ordnungsgemäß geprüft. Das dauerte so ein Jährchen und noch etwas darüber. Endlich wurde mir die Sache zu bunt. Eines schönen Morgens antichambrierte ich bei Sr. Exzellenz, dem Herrn Intendanten. Nach ein paar Stunden Wartezeit durfte ich dem Gewaltigen endlich gegenübertreten. Ich bat ihn ganz untertänigst, ihm zur Abkürzung der langen Prüfungszeit meine Oper (sie spielt nur eine Stunde, und zwei Stunden hatte ich schon gewartet) vorspielen zu dürfen, natürlich im Kreise seines musikalischen Generalstabes. Exzellenz sollte selbstverständlich uneingeschränktes Vetorecht haben, d. h. das Recht, in jeder Sekunde sagen zu dürfen: „Mach Schluß, lieber Moellendorff, du langweilst uns schauderhaft!“ Aber der Intendant bedauerte, beim besten Willen keine Zeit für ein derartiges mündliches Examen übrig zu haben. Ich solle mich nur gedulden, die Oper würde schon geprüft werden, und dann sollte ich weiter hören. Das Ende vom Lied: ich bekam meine Oper mit ein paar nichtssagenden vor-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gedruckten Zeilen nach abermals einem halben Jahr wieder zugestellt. Ob sie geprüft worden ist oder nicht, soll mir heut gleichgültig sein. Auch daß sie abgelehnt wurde, ist mir heut gleichgültig. Nicht aber gleichgültig ist mir bis auf den heutigen Tag, daß mir damals das mündliche Examen, um das ich bat, verweigert wurde; nicht gleichgültig ist mir, daß ein derartiges mündliches Examen für neue Kompositionen bis dato überhaupt nirgendwo existiert, während jeder zweite Violinist, jeder Triangel-Schläger und jeder Chor-Tenor zu einem solchen an vielen großen Instituten ohne weiteres zugelassen wird. Ich schließe daraus, daß ein Komponist in letzter Linie doch eben ein viel überflüssigeres Requisit sein muß, als z. B. ein Chor-Tenor. Nur wir Komponisten selbst sind so beschränkt, uns bei allem Musizieren immer für die in erster Linie Notwendigen zu halten. Gott, was sind wir doch für dumme Kerle!

Aber weiter! Bei einer Konzertdirektion reichte ich eines meiner Werke, das die Feuertaufe schon glänzend bestanden hatte, mit der Bitte ein, es doch nun in ihren großen Konzerten aufzuführen, die von dem berühmten Komponisten und Dirigenten X. geleitet wurden. Die Direktion sagte aber, wenn sie dem Herrn auch mein Opus empfehlen könne und werde, so hätte über Annahme zur Aufführung doch nur der berühmte Dirigent selbst zu entscheiden. Ich möchte mich nur direkt an diesen wenden. Das tat ich. Nach vielen vergeblichen Bemühungen bekam ich den Herrn endlich zu Gesicht, aber er lehnte bedauernd ab, da nicht er, sondern die Konzertdirektion über die Annahme von Novitäten zu verfügen habe. Angesehen hat der Herr meine Partitur überhaupt nicht. Die Konzertdirektion war natürlich starr über die Machtbefugnisse, die ihr von dem Gewaltigen plötzlich eingeräumt waren, sie konnte mich aber gleichwohl nicht protegieren; denn sie hatte leider „Ihm“ gegenüber tatsächlich überhaupt nichts zu sagen. Der große Mann hatte mir eben etwas vorgelogen. So war ich denn wieder einmal abgelehnt. Aber daran war ich gewöhnt, auch daran, daß die Ablehnung geschah, ohne daß man auch nur einen Blick in das Manuskript geworfen hatte. Daß diese Ablehnung aber auch noch unter dem Salut einer faustdicken Lüge vor sich ging, war mir neu. Man ist doch zu beneiden als Komponist. Man erlebt so furchtbar viel Originelles!

Eine andere Geschichte ist sehr schnell erzählt, aber deshalb nicht minder lehrreich.

Einer meiner Verleger wollte vor Jahren mit Novitäten aus seinem Verlag ein Konzert veranstalten, in dem zumeist Werke von noch wenig bekannten Tonsetzern zu Gehör gebracht werden sollten. Eine sehr berühmte Sängerin, die er in dem Konzert mitzuwirken bat, lehnte jedoch mit den wenigen, aber herzigen Worten ab: „Ich singe nicht Sachen von unbekannten Komponisten.“ Die Sachen selbst hat sie sich natürlich gar nicht erst angesehen. Wozu auch?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Noch eine, fast ebenso schöne Geschichte von einem sehr bekannten Oratoriensänger. Dieser Herr hatte in einem Novitätenkonzert, in dem auch ich zu Worte gekommen, soeben einen großen Erfolg erzielt und erklärte mir nach Schluß nichtsdestoweniger ganz ernsthaft, Bach und Händel (er singt diese alten Meister vorzugsweise) hätten doch so viele herrliche Werke geschrieben, daß es eigentlich ganz überflüssig sei, immer noch neue Kompositionen in die Welt zu setzen.

Ich hätte ihm darauf antworten können: Lieber Herr, wenn Bach und Händel angesichts ihrer Vorgänger auch so gedacht hätten, dann könnten Sie heut elend verhungern! Aber ich war mir meiner Nichtigkeit als Nur-Komponist gegenüber einem reproduzierenden Künstler doch zu sehr bewußt; darum schwieg ich.

Habt ihr gut aufgemerkt auf meine kleinen Geschichten? Habt ihr nun gesehen, wie Neid, Dummheit und Faulheit sich überall allgewaltig allem Neuen entgegenstemmen? Und so ergeht es fast allen Schaffenden. Ich will dabei noch unentschieden lassen, ob hier der Neid, dort die Dummheit, da die Faulheit und wiederum anderswo eine der möglichen Kombinationen die größere Rolle gespielt hat. Sicherlich aber verstehen's diese drei (allein oder vereint, ist gleich) meisterlich, dafür zu sorgen, daß von tausend Komponisten in Deutschland (anderwärts dürfte es nicht besser sein!) neunhundertundneunzig überhaupt nicht zu Worte kommen, während sie bei den übrigen zehn so kräftig zu bremsen wissen, daß diese erst ein Menschenalter später, als es natürlich wäre, und oft erst, wenn es schon zu spät, ans Ziel gelangen. Und da sagt dann die Kritik: Die musikalische Produktion der Gegenwart steht auf einem erschreckend niedrigen Niveau, an wirklichen Originalen mangelt's. Worauf zu entgegnen: Liebe Kritik, wie kannst du wissen, ob es an Originalen mangelt, wo es jedem Künstler so unendlich schwer gemacht wird, überhaupt zu Worte zu kommen? Aber die Kritik antwortet unentwegt: Ach was, das Genie wird sich allemal durchsetzen.

Zu diesem sehr beliebten Frage- und Antwortspiel möchte ich hier nun noch einiges sagen.

Was ist denn ein Genie? Der Künstler und der Laie verstehen darunter weiter nichts als einen für ein bestimmtes Gebiet außergewöhnlich begabten Menschen. Aber die zünftige Wissenschaft dehnt diesen Begriff noch dahin aus, daß dies außergewöhnlich reich gesegnete Talent sich auch immer durchzusetzen wisse. Wenn diese „geniale" Erklärung des Begriffs Genie zutrifft, kann man natürlich leicht sagen: Das Genie wird sich allemal durchsetzen. Das ist ebenso, als wenn man sagt: Eine Begabung, die sich durchzusetzen weiß, wird sich allemal durchsetzen. Man spart sich so jeden Beweis, denn wenn Voraussetzung und Behauptung gleichlauten, ist jeder Beweis überflüssig. Ich behaupte aber, daß diese

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zünftige Erklärung des Genies durchaus falsch ist, daß sie sich jedenfalls keinesfalls mit dem deckt, was alle Welt unter Genie versteht. Wie wäre sonst z. B. ein verkommenes Genie denkbar? Nach der zünftigen Erklärung des Begriffes kann ein Genie doch gar nicht verkommen! Man sieht aus diesem kleinen Hinweis (längere Ausführungen über diesen Punkt sind hier wohl nicht am Platz) jedenfalls so viel, daß der allgemeine Sprachgebrauch unter Genie etwas erheblich anderes begreift als die Zunft. Mit diesem allgemeinen Sprachgebrauch halte ich's und sage: Auch das Genie vermag sich nicht immer durchzusetzen, weil Neid, Dummheit und Faulheit auf das Genie genau so hemmend und möglichenfalls auch genau so tödlich einwirken können, wie auf das Heer der Talente. Darum hat auch niemand das Recht, von einem Tiefstand der gegenwärtigen musikalischen Produktion zu reden; darum hat auch niemand das Recht, sich über den Mangel an Original-Begabungen zu beklagen, denn nur ein winziger Bruchteil alles Schaffens gelangt ans Licht des Tages, und es steht durchaus nicht fest, daß dieser Bruchteil gerade die Crême der gegenwärtigen Produktion darstellt. Aber der Kritik darf man's nicht anrechnen, daß sie zu dieser ihrer falschen Meinung über die Lebendigen gelangt ist. Die Schuld an diesem kapitalen Irrtum tragen der Neid, die Dummheit und die Faulheit derer, die eigentlich eine Ehre darein setzen müßten, allen Künstlern, nicht nur den Genies, den Weg an die Öffentlichkeit so leicht wie möglich zu machen.

Alle unsere reproduzierenden Künstler, zu denen hier auch die Leiter von Opernbühnen und Konzertinstituten zählen, leben von der Vergangenheit, von der Vergangenheit, die es einstmals als Gegenwart nicht besser hatte wie unsere Gegenwart, und wer von dieser Vergangenheit lebt, kann sie doch nicht besser ehren als dadurch, daß er wenigstens seine eigene Gegenwart davor bewahrt, auch erst wieder in der Zukunft eine Gegenwart zu sein; der sollte es als seine heiligste Pflicht betrachten, an den Lebendigen das wieder gut zu machen, was seine künstlerischen Vorfahren in Apoll an den Toten so miserabel schlecht gemacht haben. Denn damit sind die Sünden eurer Väter nicht ausgetilgt, ihr Reproduzierenden, daß ihr nun die Vergangenheit bis in die Unendlichkeit wiederkäut, wie ihr es heut z. B. in unerhörtem Maße mit den Unsterblichen Beethoven und Schubert macht; nur dadurch könnt ihr die Sünden eurer künstlerischen Ahnen sühnen, daß ihr auf euren Programmen der Gegenwart den gleichen Raum gewährt wie der Vergangenheit. Und wenn ihr das tut, ihr lieben Kollegen von der anderen Fakultät, dann wird auch bald das Gerede von dem Tiefstand der gegenwärtigen Produktion und dem Fehlen der Originale aufhören. Oder vielmehr, wenn man auch dann noch sagen müßte, unsere Gegenwartskunst steht auf einem erschröcklich niedrigen Niveau, ja, dann hätte dies Urteil eben seine Berechtigung. Aber vorerst, ihr lieben

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kollegen, müßt ihr auch dem Publikum und der Kritik alle Gegenwartskunst unterbreiten, erst dann hat der Gerichtshof der Öffentlichkeit die richtige Basis für sein Urteil. So wie es jetzt steht, müssen gelehrte und Laienrichter zu einem Fehlspruch gelangen. An euch, ihr lieben Kollegen vom Taktstock, von der Kehle, von den Tasten, vom Fiedelbogen usw. und an euch, ihr lieben Operndirektoren etc. pp. ists also, dafür zu sorgen, daß Recht wieder Recht werde in deutschen Landen. Wir können nicht mehr tun, als komponieren und komponieren; das übrige müßt ihr tun!

Verstockte Sünder werden mir nun achselzuckend entgegenhalten: Lieber Moellendorff, du redest pro domo. Jawohl, ihr Zöllner und Pharisäer, ich rede pro domo, aber für mein Haus nur zum kleinen Teil, denn zu den ganz Unbekannten werdet ihr mich ja wohl doch nicht mehr zählen; zum anderen, größeren Teil spreche ich für das Armeleutehaus all der Komponisten, die im nächtigen Dunkel des Unbekanntseins ihre Tage fristen müssen — durch eure Schuld! Nicht durch die Schuld der Kritik, nicht durch die Schuld des Publikums, wie ihr es uns immer weismachen wollt, sondern — ich wiederhole es — nur durch eure Schuld!

Darum geht in euch, ihr Sünder allzumal, wenn in der hintersten Ecke eurer goldsüchtigen Herzen noch Platz für ein bißchen Liebe zu den Lebenden ist! Dann brauche ich nicht mehr pro domo zu donnern, dann muß sich alles, alles wenden!

Aber ach! — ich fürchte, ich fürchte, es wird alles beim alten bleiben, tauben Ohren werde ich gepredigt haben.

Nun gut, dann werde ich mich eben mit der höllischen Freude darüber begnügen müssen, dem Neid, der Dummheit und der Faulheit wenigstens einmal die Maske von der Skelettfratze gerissen und der staunenden Menschheit die ausübende musikalische Kunst der Gegenwart als das gezeigt zu haben, was sie zumeist ist: die Geburtshelferin der Toten und die Totengräberin der Lebendigen!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ARNOLD SCHÖNBERGS OP. 11

VON LEONHARD WELKER IN BERLIN

Seit der Erfindung des Hammerklaviers hat die sich hieran anschließende Instrumentengattung, deren letzter Ausläufer unser moderner Flügel ist, streng genommen immer nur die Rolle des Vermittlers gespielt, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß ursprünglich für andere Instrumente geschriebene Kompositionen durch Transkribierung erst lebensfähig wurden; ein beträchtlicher Teil von Original-Klavierkompositionen verdankt seine Hauptwirkung nicht spezifisch klavieristischen Werten allein. Die Lisztschen Rhapsodieen leiten ihre Rhythmik von den straffen Geigenrhythmen der ungarischen Volksmusik her, die Beethovenschen Sonaten atmen den Geist des Orchesters, die Klavierstücke der „Kontrapunktiker" Bach und Reger können ihre Herkunft von der Orgel niemals verleugnen. Außer der Weberschen und Lisztschen Brillanz, die durch den sofort verklingenden Ton bedingt ist, nähert sich das Schaffen Chopins am meisten dem ursprünglichen Wesen des Hammerinstruments. Doch auch hier findet sich noch ein Rest solcher dem Klavier nicht angehörender Wirkungen. Ist doch die so schwierige Kunst des legato nur durch die mit allen Mitteln der modernen Technik hergestellten Resonatoren möglich geworden, und sind doch diese auf nichts anderes zurückzuführen, als auf das Bestreben, dem Instrument den Bindungscharakter der lang gezogenen Töne der menschlichen Stimme nach Möglichkeit anzupassen.

Schönberg hat nun in seinem op. 11[1]) das dem Instrument Ureigne gewissermaßen erst im vollem Umfang entdeckt, was allerdings erst durch die Preisgabe der Tonalität geschehen konnte. Die Folge davon ist das Fehlen eines jeglichen Melos im alten Sinne. Dadurch, daß jede Stimme, ohne Rücksicht auf die zu gleicher Zeit erklingende zweite, selbständig ihren Weg geht, weil nichts vorhanden ist, was man eine harmonische Unterlage oder Verbindung nennt, gewinnt es den Anschein, als herrsche hier eine vollständige Anarchie in bezug auf Harmonie und Stimmführung. Dies kommt aber nur daher, weil wir an Schönberg den Maßstab früherer Zeiten anlegen, ohne zu bedenken, daß dieser Komponist sich seine Kunst aus sich selbst heraus geschaffen hat und ebendeshalb, weil er die Einwirkung früherer Komponisten (Brahms und Hugo Wolf in seinen Liedern) auf sein Schaffen überwunden hat, aus sich selbst heraus verstanden werden will und kann.

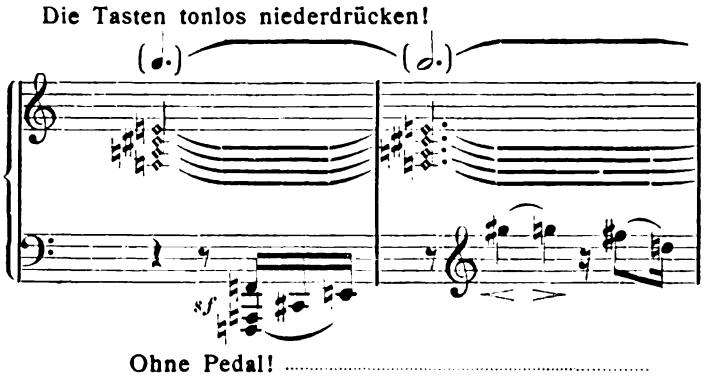
In der neuesten Geschichte der Musik kann man in bezug auf die Entwickelung der Klavierliteratur folgende Etappen unterscheiden. Eine immer mehr sich verfeinernde Stimmungsmalerei geht Hand in Hand

[1]) Erschienen in der Universal-Edition, Wien.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit einer immer zunehmenden Differenzierung der Harmonie. Bedeuten gewisse Schumannsche und Griegsche Klavierstücke immer einen Reflex einer Stimmung, so gewinnt bei den neueren Franzosen die Tonfarbe, der malerische Reiz der Harmonieverbindung ein starkes Übergewicht über die Stimmung. Bei Schönbergs op. 11 tritt nun jegliche Andeutung einer Stimmung stark in den Hintergrund, und die Farbenreize der Franzosen werden bei ihm zu akustisch-tonphysiologischen Reizen. (Nicht als ob in der Entwickelung Schönbergs ein kausaler Zusammenhang mit den Franzosen als eine Art Beeinflussung nachzuweisen wäre. Er redet vielmehr, besonders in Beziehung auf sein Harmoniesystem seine nur ihm eigene Sprache, wenn er auch, wie aus seinen Orchesterkompositionen hervorgeht, zweifellos von Strauß gelernt hat).

Solch ein tonphysiologischer Reiz ist vornehmlich die Erzeugung eines Klavierflageolets in dem ersten der drei Stücke:



Diese Wirkung ist ebenso neu als unerhört und verblüffend. Die rechte Hand drückt die Tasten f a cis e tonlos nieder, die linke Hand spielt die gleichen Töne in der Kontraoktave gebrochen und ohne Pedal, wodurch wir die Obertöne der durch das Niederdrücken bloßgelegten Saiten vernehmen. Es ist dies nicht etwa im Sinne des Violinflageolets zu verstehen, derartig, daß eine bloße Berührung der Violinsaite an einer gewissen Stelle einen neuen von dem Effekt der niedergedrückten Saite vollständig verschiedenen, aber konkreten Ton (mitsamt seinen Obertönen) hervorbringt. Dieser Klaviereffekt ist insofern von dem der Violine vollständig verschieden, als hier nicht etwa ebenfalls ein neuer Ton, sondern nur die zusammenklingende Harmonie der Obertöne der tonlos niedergedrückten Tasten, gewissermaßen ein abstrakter Tonkomplex zu hören ist. Wer sich im Schärfen des Ohres die Fähigkeit erworben hat, den Zusammenklang dieser vier Töne, besonders der nebeneinanderliegenden Halbtöne f und e (Septime) als Wohlklang zu hören, der wird nun auch die darauffolgenden gis g fis d, die mit dem Klavierflageolet zusammenklingen und durch Übergreifen der linken Hand hervorgebracht werden, notwendigerweise als aus dem Geiste dieses Harmonie-Empfindens heraus entstanden fühlen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die ganze Kunst Schönbergs haben wir hier, was ihre harmonische Seite angeht, in diesem Beispiel in nuce vor uns. Was des weiteren diese Klavierstücke bringen, im Prinzip weicht es niemals hiervon ab. Die ersten Akkorde der Einleitungstakte von No. 1 werden deshalb nicht im Sinne der alten Harmonielehre aufgelöst oder verbunden, weil der Komponist das Zusammenklingen der Töne ges f h, b a des schon als vollständig abgeschlossene Akkorde hört:



Drei- und vierfache Pianissimi müssen die Vernehmbarkeit der Obertöne möglich machen. Bedeutet die Anwendung dieser extremsten Stärkegrade bei anderen Komponisten, beispielsweise bei Hugo Wolf, eine Hypertrophie des Empfindens, so sind sie bei Schönberg Naturnotwendigkeit geworden. Spielt man eine dieser ppp-Stellen auch nur um einen Stärkegrad lauter als vorgezeichnet, so tritt der absolute quantitative Charakter der Tonhöhe, der Akkord als Summe seiner Kern- oder Schlagtöne, wie sie der Glockengießer nennt, zu stark in den Vordergrund, und das Qualitative, der Akkord als abgeschlossener Tonkomplex, als Summe der Obertöne ist nicht vernehmbar.

Außerordentlich differenzierter Wirkungen ist also diese Kunst fähig, und es dürfte aus ihrem allgemeinen Charakter hervorgehen, daß sie, will sie nicht einem groben Mißverständnis ausgesetzt sein, nur im intimsten Raume möglich ist. Im Konzertsaal müßte z. B. die pppp-Stelle im zweiten Stück, die mit Dämpfung und Pedal verlangt ist, jedoch so, daß die sich gegeneinander bewegenden Sechzehntel nicht ineinander verschwimmen, ungehört verhallen. Eine rhythmische Eigenheit fällt des weiteren bei diesen Stücken auf, die bei noch keinem Komponisten in gleicher Weise beobachtet worden ist, nämlich die kurzen, sofort verklingenden Sechzehntel und Zweiunddreißigstel in der Art von Vorschlägen, was sie bei Schönberg in Wirklichkeit jedoch nicht sind:

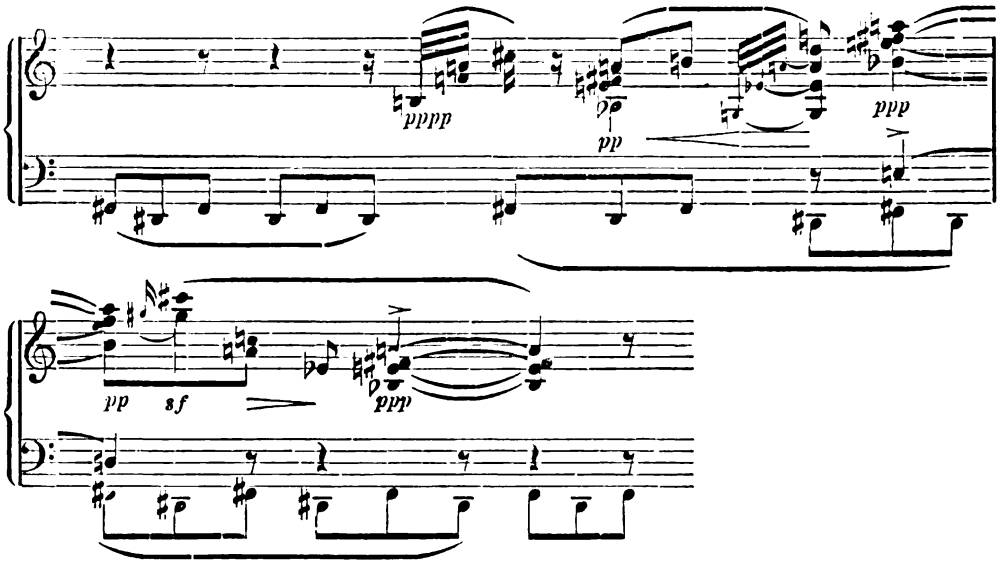


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einesteils ist hier die Chromatik auf ihre äußerste Spitze getrieben, andernteils sind hier dem Klavier als Hammerinstrument die letzten Möglichkeiten abgelauscht.

So revolutionär auch derartige Klänge beim erstmaligen Hören anmuten, so finden wir doch auch schon bei anderen modernen Komponisten, z. B. bei Richard Strauß, Ähnliches. Die kurz verklingenden Harfen- und Celestaakkorde (im zweiten Akt des „Rosenkavalier" bei der Überreichung der Rose), die sich ebenfalls sehr stark von der akkordischen Unterlage entfernen, sind im Grunde dasselbe. Man sieht also, daß Schönberg sich nicht außerhalb des Entwicklungsweges, sondern noch vollständig auf dem Boden der Moderne befindet. Nur daß das, was bei anderen Komponisten vereinzelt auftritt, bei ihm Gesetz und Prinzip wird und mit eiserner Konsequenz bis zu Ende gedacht wird.

Im zweiten Stück werden an die Aufnahmefähigkeit des Hörers insofern größere Ansprüche gestellt, als sich durch einen ausgedehnten Teil des Stückes eine pp erklingende gebundene Triolenfigur (in der Art Debussy's) durchzieht, auf deren Basis die rechte Hand die extremsten Klavierklänge aufbaut. Haben wir im ersten Stück des öfteren eine rasche Aufeinanderfolge sofort verklingender Halbtöne in der Entfernung einer Septime oder None, wodurch der non legato-Charakter des Klaviers auf die raffinierteste Weise ausgenutzt wird, so ist die Differenziertheit der Klänge hier eine um so größere, da die linke Hand immerfort die gebundenen Terzentriolen anschlägt, die Rechte das entgegengesetzte Prinzip des non legato zu gleicher Zeit ausführt:



Mag das zweite Klavierstück als das interessanteste erscheinen (Busoni hat dazu eine Erläuterung geschrieben), und kann man hier, wie bei No. 1 Ansätze zur dreiteiligen Liedform zur Not herauslesen, so bedeutet das dritte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entschieden einen Höhepunkt dieser Kunst. Hier führt die rechte Hand der linken nicht mehr chromatische Sechzehntelreihen entgegen, hier sind ganze Akkordketten, deren Teile wir jeweils als abgerundete Klänge zu verstehen haben, aneinandergereiht. Jedes Thema (wenn man es so nennen kann, da es immer nur variiert und oft nur bruchstückweise auftritt und infolgedessen schwer zu erkennen ist) geht seinen eigenen Weg, wodurch eine vollständig neue und freie Art der Kontrapunktik erzielt wird. Was bei den ersten beiden Stücken durch den Klang allein schon verblüffend wirkte, das ist hier einem kontrapunktischen Zweck untergeordnet.

Also Neuland in jeder Beziehung, was uns Schönberg hier zeigt. Und dieser Umstand macht es unsern Zunftmusikern und der Kritik so schwer, dieser Erscheinung gerecht zu werden. — Bei den Romantikern, den Poeten unter den Komponisten, war dem Interpreten Gelegenheit gegeben zu allerhand poetischen Ausdeutungen. Die so eng begrenzte, meist nur dem Formalen gerecht werdende Musik-Terminologie genügte aber zur Interpretierung der Franzosen längst nicht mehr, und so ging man wieder und machte Anleihe, und zwar diesmal bei der Malerei. Auf assoziativem Wege suchte man die Erzeugnisse der „Impressionisten" optisch-akustisch durch das Bild zu verdeutlichen. Bei Schönberg nun scheitern alle diese Versuche. Selbst der Physiker, dessen hübsche Schwingungsberechnungen der einzelnen Skalen mit dem künstlerischen Schaffen in keinerlei Beziehung stehen, kommt nicht auf seine Rechnung. Einzig und allein das hochentwickelte moderne Ohr vermag diese vollständig in Drittelstonharmonieen gedachten Klavierstücke zu würdigen. Ob derartige Kompositionen nicht auf einem eigens hiefür angefertigten Instrument (Drittelstonskala) — man sagt, daß zwei Amerikaner schon an der Herstellung eines solchen arbeiten — einer ganz neuartigen Wirkung fähig wären? Ob sie dann, was auf unserem Klavier nicht der Fall ist, nicht auch transponibel wären? Ein Darüberhinaus ist auf unserem Halbtonklavier auf keinen Fall möglich.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 23 bis 32/33. (7. Juni bis 9. August 1912). — No. 23. „Franz Schuberts ‚Unvollendete'." Von Paul Bekker. Nachdruck aus einem Programmbuch zu den Berliner Philharmonischen Konzerten. — „Nietzsche und die Geschichte der Oper." Von Hans Joachim Moser. Bemerkungen über Nietzsches Polemik gegen die Oper in seiner Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik". Eine spätere Geschichtsbetrachtung, meint Verfasser, werde „kaum mehr erklären können, warum Nietzsche so scharf gegen die Oper als Gattung zu Felde gezogen ist. Man wird feststellen, daß auf ein Tal mal wieder ein überragend hoher Berg gefolgt ist: Wagner. Dieser hat ganz allmählich aus dem ihm von Weber, Marschner, Cherubini, Meyerbeer und anderen überkommenen Material diejenigen Ausdrucksmittel herausentwickelt, die ihn befähigen sollten, all das Gewaltige zu sagen, das er zu sagen hatte." — „Die Danziger Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins." Referat von Paul Schwers (Schluß in No. 24). — „Ein Blick in die Werkstatt von E. Jaques-Dalcroze in Hellerau." Von Hugo Rasch. „Es muß ein an ideale antike Verhältnisse erinnerndes Wirken sein in der Bildungsanstalt Hellerau; für Lehrer wie für Schüler. Alles atmet Arbeitsfreude. ‚Ein tapferes Häuflein junger Enthusiasten' nannte Dr. Wolf Dohrn, der verdienstliche Verwalter der Anstalt, deren Lehrer- und Schülerschar nebst ihrem Führer. Und es gehört in der Tat gründlicher Enthusiasmus und unerschütterliches Vertrauen in die Zukunft dazu, so und so viele Lebensjahre, Mittel und Kräfte an eine Sache zu setzen, deren Hauptwert vorläufig in der Idee liegt." — No. 24. „Zwei Liszt-Uraufführungen in Weimar am 21. Mai 1912." Von Peter Raabe. Über die Trauerode „Les Morts" und die Kantate „Hungaria". — „Eine Entdeckung!" Von Heinz Tiessen. Wendet sich gegen einige Kritiker des „Rosenkavalier", die die Gelegenheit benutzten, „um uns ihre kleinen moralischen Gemeinplätze aufzutischen." — No. 25. „Aus Otto Nicolais Leben." Von Eugen Segnitz. Besprechung der Biographie des Schöpfers der „Lustigen Weiber" von G. R. Kruse. — „Die Wahrnehmung musikalischer Eindrücke durchs Gesicht." Von Richard Hennig. (Schluß in No. 26.) Über die Neigung einer Anzahl von Menschen des sogenannten „visuellen Typs", musikalische Gehörseindrücke in Gesichtsbilder zu übersetzen, um sie voll zu genießen und auszukosten. — No. 26. „Rousseau und die Musik." Von Karl Storck. Würdigung der ganz eigentümlichen Gesamterscheinung des Musikers Rousseau, „bei dem es nur durch die Gesamtauffassung seiner oft sehr schwer zu verstehenden Persönlichkeit möglich ist, zu erklären, daß dieser entwickelungsfähige Geist nicht den Zwang in sich fühlte, sich die Mittel gefügig zu machen, durch die er seiner starken musikalischen Veranlagung wirklich zwingenden Grund hätte verleihen können. Auf der anderen Seite erfüllt es uns mit neuer Ehrfurcht vor der geheimnisvollen Macht aller wirklichen Genialität, daß trotzdem vom Musiker Rousseau stärkere und wertvollere Anregungen ausgegangen sind als von den meisten der technisch hochentwickelten Künstler, die auf seinen Dilettantismus geringschätzig herabblickten." — „Berlin ohne Sommeroper." Von Wilhelm Altmann. Verfasser hofft, daß die Reichshauptstadt im nächsten Jahre wieder eine „wirkliche Sommeroper" in der Art der alten Krollschen bekommt, da eine solche für Berlin eine Notwendigkeit sei. — No. 27. „Zwischen Scylla und Charybdis." Bemerkungen zur Ästhetik der Musik von Rud. F. Amplewitz. (Fortsetzung in No. 28/29, Schluß in No. 30/31.) — „In welchem Takte steht Schumanns

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

‚Des Abends'?" Eine Lektion im Motivischen von Hermann Wetzel. — No. 28/29. „Die ästhetische und künstlerische Bedeutung des gregorianischen Gesanges und seine Stellung in der Liturgie." Von Fritz Volbach. (Schluß in No. 30/31.) „. . . Wo gibt es eine Kunst, die höher und vollendeter ist? Wo ein Drama, das künstlerisch geschlossener und einheitlicher erscheint, als die Messe? Aus dem Wort sahen wir den Ton herauswachsen, sich mit ihm zur Einheit verschmelzend, und beide, Wort und Ton wieder bilden den Ausdruck der Handlung, entspringen ihr und werden wesensgleich mit ihr. Und nicht nur die Messe, auch die übrigen Teile der Liturgie zeigen dieselbe künstlerische Vollendung. Alle zusammen aber bilden eine große Einheit, in letzter Linie zusammengefaßt durch die künstlerische Gestaltung des Kirchenjahres . . ." — „Eine Gesamtausgabe der Briefe Richard Wagners." Von Wilhelm Altmann. „Es kann . . . nicht genug von seiten der Wagner-Forschung eine kritische Gesamtausgabe der Briefe des Meisters gefordert werden, für die selbstverständlich die Originale noch einmal verglichen und ihre Fundstätten bzw. ersten Drucke angegeben werden müßten. Wenn wir gehofft hatten, daß diese kritische Gesamtausgabe zu Wagners hundertstem Geburtstag anfangen würde zu erscheinen, so wird diese Hoffnung nicht in Erfüllung gehen..." — „Eine bequeme Art, Kritiken zu schreiben." Von Hugo Rasch. Epistel an einen Plagiator. — No. 30/31. „Theorie oder Satztechnik?" Von Johannes Conze. „Das Ziel der Satztechnik wird die freie Improvisation sein, mindestens aber die Fähigkeit, eine gegebene Melodie stilrichtig zu begleiten. Es versteht sich, daß der Lehrer streng systematisch verfahren muß. Nur langweile er die Schüler nicht mit ‚seinem System'. Beginnen nun die schriftlichen Übungen, so hat der Schüler eine Menge Ausdrucksmittel zur Hand und kann sofort eigenen Geschmack beweisen, ohne mit dem Elementaren verdrießliche Kämpfe ausfechten zu müssen. Will er nun eine Theorie zur Hand nehmen, so mag er es tun; sie wird ihn hoffentlich dann nicht mehr verwirren." — No. 32/33. „Die Musik und ihre alten Stilarten." Von Adolf Prümers. Plauderei über gelehrte Namen, Kommentare und Auslegungen, die frühere Zeiten der Tonkunst zuteil werden ließen. — „Samuel de Lange." Ein Lebensbild nach de Lange's autobiographischen Skizzen von Willem de Haan. „Er war konservativ im guten Sinne, ohne unverträglich oder blind für das Schöne bei den Neueren zu sein, aber die klassischen Meister standen in seiner Schätzung oben an . . . So wird sein Bild in uns fortleben als das Bild eines edlen, tüchtigen Mannes, dem die Kunst ein ihm anvertrautes Heiligtum war, für dessen Erhaltung, Pflege und Weiterentwickelung er bis zu seinem letzten Atemzuge rastlos und ununterbrochen tätig gewesen ist. In der Geschichte deutscher Musik aber wird sein Name stets mit Ehren genannt werden." — „Die Zentenarfeier der Londoner Philharmonischen Gesellschaft." Von Gustav Ernest. „Die Geschichte der Londoner Philharmonischen Gesellschaft ist eine Geschichte immer erneuter Versuche mit englischen Dirigenten und der stets erneuten Erfahrung, daß das englische Publikum auf die Dauer nicht durch sie zu fesseln ist . . . Und es ist besonders bemerkenswert, daß heute, wo die Leistungen der Orchester Englands den besten der Welt gleichkommen und sein Publikum an Verständnis und Aufnahmefähigkeit keinem anderen nachsteht, das Bestehen einer Gesellschaft wie der Philharmonischen mehr denn je gefährdet erscheint, wenn man nicht auswärtige Dirigenten zu Hilfe ruft. . ."

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 23 bis 29 (5. Juni bis 17. Juli 1912). — No. 23. „Ein Besuch bei Jaques-Dalcroze." Von August Spanuth. Der Einblick in das Wesen und die Methode der Bildungsanstalt in Hellerau „mußte bei jedem, der überhaupt empfangsfreudig ist und sich von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorurteilen frei zu halten versteht, die fröhlichsten Hoffnungen erregen, und zwar nicht bloß Hoffnungen auf das Heranwachsen eines so viel musikalischeren Geschlechts, sondern auch im allgemeinen auf die Möglichkeit einer so viel glücklicheren Lebensanschauung und Lebensführung." — „Danzig." Von Richard H. Stein. (Schluß in No. 24.) Bericht über das Tonkünstlerfest. Verfasser macht zum Schluß noch „ein paar allgemeine Bemerkungen", darunter die folgende: „In einer Sondersitzung wurde beschlossen, die Vorsitzenden aller großen Musikerverbände im Herbst nach Weimar oder anderswohin zu berufen, um die Frage eines Zusammenschlusses der Vereine eingehend zu beraten. Kommt ein Kartell zustande, so wird es in absehbarer Zeit vielleicht möglich sein, die Einführung obligatorischer Jahresprüfungen, eine Kontrolle der Musikinstitute, eine Eindämmung des Agentenunwesens, die Schaffung einer Musikerkammer, eines Ehren- und Schiedsgerichtes und dergleichen durchzusetzen. Leider hat man aber vergessen, daß die einflußreichsten Kollegen (die bei der Regierung am ehesten mehr als ‚wohlwollende Erwägungen' erreichen könnten) nicht Mitglieder eines der in Danzig offiziell oder inoffiziell vertretenen Musikervereine sind, sondern sich bisher von ihnen fernhielten. Man findet sie nur in der etwas abseits stehenden Internationalen Musik-Gesellschaft, einer Vereinigung bedeutender Musikforscher und ihres Anhanges. Wollen die Musiker etwas von Belang erreichen, so werden sie jene Männer nicht gut entbehren können. Es würde sich deshalb wohl empfehlen, daß der Vorstand des A. D. M. V. geeignete Schritte unternähme, um eine Brücke zwischen den Vertretern der praktischen Musik und denen der Musikwissenschaft zu schlagen. Bisher ist in dieser Hinsicht auf beiden Seiten leider nie etwas geschehen." — No. 24. „Das zweite Deutsche Brahms-Fest." Referat von August Spanuth. — No. 25. „Die Schweden in Dortmund." Bericht von August Spanuth. — No. 26. „Jean Jacques Rousseau als Musiker." Von Walther Hirschberg. Über Rousseau's Wirken als Musiker und Musikschriftsteller. — No. 27. „Gustav Mahlers posthume Symphonie." Von August Spanuth. Über Mahlers Neunte. „Das Fazit: ein untrennbares künstlerisches Ganzes ist diese Symphonie sicherlich nicht; zwei von ihren Abschnitten sind bloß gemachte, und zwar bewußt gemachte, ohne zwingenden inneren Antrieb geschriebene Musik, einer davon sogar bis zur Unerträglichkeit bizarr; bleiben der erste und der letzte Satz als positiver Gewinn, ein ansehnlicher (im ersten), ein recht bescheidener (im zweiten Satz)." — „Die Wiener Musikfestwoche." Von Moritz Scheyer. — „Schulfest bei Jaques-Dalcroze." Von Georg Kaiser. „Natürlich kann niemand wissen, in welchem Grade sich die idealen Hoffnungen der Dalcrozianer erfüllen werden. Aber einstweilen darf es keinem verübelt werden, wenn er dem ‚Gedanken von Hellerau' mit starker Skepsis gegenübersteht. Der Rhythmus — so heißt es — soll wiedergewonnen werden zum Ausbau der Persönlichkeit; der Organismus, der heutzutage durch eine immer sich vermehrende Kopfarbeit ganz einseitig beschäftigt ist, soll seine volle Freiheit wiedererhalten; neue Menschen sollen erstehen in Hellerau, selbständiger, frischer, mutiger, tatbedürftiger als anderswo. Ein schöner, herrlicher Idealismus beseelt das Heidedorf, und sicherlich bedeutet es ein seltenes Genießen, an ihm so recht teilnehmen zu können." — No. 28. „Vereinfachung der rhythmischen Darstellung." Eine musikalische Zeitfrage von Karl Eichhorn. Verfasser schlägt die Einführung einer Einheitsnote (𝅝) vor, die man als Ganze betrachtet, von der ausgehend alle übrigen Notenwerte berechnet werden sollen. — No. 29. „Zum Bayreuther ‚Parsifal'-Monopol." Von August Spanuth. „Heutzutage bedarf Wagner und sein Werk solcher Ausnahmemaßregeln nicht mehr. Auch sein letztes Werk . . . ist stark genug, um sich durch seine eignen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Qualitäten die Ausnahmestellung zu erhalten, die ihm gebührt. Im Opernrepertoire wird es niemals eine Rolle spielen, und das Publikum wird sich, nach Befriedigung der ersten Neugierde, dauernd doch nur an solche Aufführungen des ‚Parsifal' halten, denen die wahre künstlerische Weihe innewohnt. Bayreuth hat also nichts zu befürchten, wenn es vermag, seinen Aufführungen den künstlerischen Vorrang vor allen anderen zu sichern."

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 21/22 bis 28 (23. Mai bis 11. Juli 1912). — No. 21/22. „47. Tonkünstlerfest des A. D. M. V. in Danzig." Analysen der zur Aufführung gelangenden Kompositionen. — No. 23. „Parsifal für Bayreuth?" Von Arthur Seidl. In Sachen Wagner-Stipendienstiftung. „... warum hat das ‚Volk der Dichter und Denker' Millionen zur Verfügung für die genialen Ingenieure, die uns das Flugschiff gebracht und das reale Fliegen bzw. Überflügeln gelehrt haben, aber nicht einmal eine bisher noch übrig für das Werk jenes Genius, welcher der deutschen Seele ... längst Geistesflügel verlieh, um sich zu erheben? ..." — „Die musikpädagogische Ausstellung in Leipzig." Von Max Unger. (Fortsetzungen in No. 25 und 27.) — No. 24. „Das 47. Tonkünstlerfest in Danzig." Referat von Carl Fuchs. Als die bedeutsamste Darbietung der ganzen Veranstaltung erklärt Verfasser das Violinkonzert von H. G. Noren. Im übrigen meint er: „Das Gesamtbild des Festes mit seinem bunten Gemisch von fünf Nationalitäten und etwa ebensoviel Wertgraden blieb für den nach einem Rang, einem Ziel und Stil unserer Zeit Fragenden wie eine Windrose, zu der die Magnetnadel fehlt, natürlich ohne daß ein Verein oder eine Person dafür verantwortlich zu machen wäre. Es ist ja auch um die anderen Künste kaum besser bestellt." — No. 25. „Ein unbekanntes Jugendbild von Robert Schumann." Mitgeteilt von Ferdinand Schumann. Veröffentlichung eines interessanten kleinen Ölgemäldes, das den Tondichter im 21. Lebensjahre darstellt und sich lange Zeit im Besitz Ernestine von Frickens, Schumanns erster Braut, befunden hat. Am Neujahrstag 1836 wurde das Verlöbnis gelöst. „In beiderseitigem Einvernehmen ging man freundschaftlich auseinander. Mit seinem Absagebrief hat Schumann aber gleichzeitig das hier mitgeteilte Bild übersandt." — No. 26. „Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Olten". Von Arthur Neißer. — No. 27. „Carl Reinecke als Klavierspieler." Von Karl Klanert. „Die Glanzperiode seines Spieles war zu einer Zeit, da Liszt, Rubinstein, Bülow, Tausig, Clara Schumann und Dreyschock die musikalische Welt entzückten. Als eine außergewöhnliche Erscheinung muß er darum angesehen werden, weil er sich ganz dem Virtuosentume fern hielt und sich ganz in den Dienst des echt Musikalischen stellte. Gerade unserer Zeit, reich an großen Technikern auf allen Instrumenten, dürfte er mit seinem Freunde Joachim als Ideal gelten." — No. 28. „Die Schulfeste in Hellerau". Von Arthur Liebscher. „... das Musikalische will mir als das Beste in den neuen Versuchen überhaupt erscheinen. Hier, aber auch nur hier, sah und hörte der Musiker etwas, was spezifisches Können der Dalcroze-Schüler ist, und was ihnen andere einfach ohne die vorausgehende Schulung nicht nachzumachen vermögen." — „Das deutsche Musikdrama der Gegenwart und der ‚Allgemeine Deutsche Musikverein'". Von Otto Wynen. Im Anschluß an die Anregungen Paul Marsops bei der Danziger Tagung zu energischer Pflege des zeitgenössischen musikdramatischen Schaffens fordert Verfasser den Vorstand des A. D. M. V. auf, die Organisation jetzt tatkräftig in die Hand zu nehmen. — „Die Wiener Musikwoche." Von Paul Stauber. Empfiehlt, diese Veranstaltung zu einer ständigen Einrichtung auszubauen.

Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

5. **Friedrich Bösenberg:** Zwei musikpsychologische Abhandlungen. Harmoniegefühl und Goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1911. (Mk. 2.—.)

In der ersten Abhandlung wird nach vorbereitenden Bemerkungen über die Proportionslehre und insbesondere den sogenannten Goldenen Schnitt ausgeführt, daß nicht die Töne, sondern die Intervalle das eigentlich Wirkliche an den Empfindungen seien, daß die Intervalle zwar physikalisch eine Zweiheit (von Tonhöhen), psychologisch aber (als „Funktionen des Zentralorgans") eine Einheit bilden, daß außerdem jedes Intervall die Tonalität gleichsam latent enthalte und so zugleich eine selbständige Einzelempfindung und Glied eines Systems sei. Verfasser setzt also die rein psychologische Intervallauffassung von Stumpf (Verschmelzungstheorie) und Mach, der jedem Intervall ein bestimmtes „Merkmal" zuschreibt, fort, unterscheidet aber weitergehend scharf zwischen Tonhöhe- und Intervallempfindung in dem Sinne, daß Tonhöhe- oder kurz Tonempfindungen an sich nicht benennbar, Intervallempfindungen dagegen überhaupt nur als benennbar zu konstatieren seien, so daß ihre Benennbarkeit mit ihrer Existenz identisch sei. In dieser wesentlichen Verschiedenheit zwischen benennbaren und nicht benennbaren elementaren Empfindungen („Qualitäten") findet Verfasser die Möglichkeit zu einer hervorragenden Erweiterung unserer psychologischen Grundanschauungen. Daß dieser Annahme das Phänomen des sogenannten absoluten Gehörs widerspricht, da ja mit diesem begabte Individuen nicht nur Intervalle, sondern auch isolierte Einzeltöne sofort richtig benennen können, bleibt dem Verfasser nicht verborgen; er glaubt aber, daß das absolute Gehör nicht auf Tonhöhe-, sondern auf Tonfarbeempfindungen beruhe. Auch wenn man diese Verteidigung nicht gelten lassen will, so ist immerhin absolutes Gehör eine so ausnahmsweise Fähigkeit, daß im allgemeinen der Unterschied zwischen Tonhöhe- und Intervallsinn in der vom Verfasser behaupteten Weise zu Recht bestehen bleibt. Verfasser hätte aber (ebenso wie Stumpf) sich nicht mit den Intervallen begnügen, sondern auch zu den Akkorden als zum Teil ebenso elementaren Empfindungen Stellung nehmen sollen. Wie wir die Intervalle trotz der physikalischen Zweiheit ihrer Töne dennoch als Einheit auffassen, so hören wir hinwiederum einen Dur-Dreiklang und die übrigen „Naturakkorde" (Septimen- und Nonenakkord, die ebenfalls Nachbildungen der Obertonreihe sind) nicht als Mehrheit von Intervallen, sondern als einheitliches, nicht analysiertes Ganzes, Neues, z. B. den C-dur Dreiklang nicht als c e + e g, sondern als auf sich beruhenden C-Klang, entsprechend dem Obertonkomplex des Fundamentes C. Was bedeutet denn die gleichzeitige tonale Auffassung der Intervalle anderes, als deren (bewußte oder unbewußte) Einordnung in das durch die Akkorde der Tonika, Dominante und Subdominante gebildete Tonartsystem? Jedenfalls vernimmt der auf Harmonie gestimmte Europäer z. B. h f nicht als bloßes Intervall, sondern als Bestandteil von G^7, als unvollständigen Dominantseptakkord von C-dur. Das Harmoniegefühl ist also mit dem Intervallsinn nicht ohne weiteres identisch.

Die fernere Identifizierung des Intervallsinns mit dem pythagoräischen Quintensystem, aus dem sich die Intervalle nach Art der Glieder der sogenannten homologen Reihen der organischen Chemie entwickeln sollen (von der Oktave abgesehen, die durch die Wiederholung des Gleichen erklärt wird), führt den Verfasser zu einer großartigen synthetischen Perspektive. Er betrachtet nämlich das akustische Quintenmaß 3:2 in psychologischer Hinsicht als unverbindlich, da für eine qualitative Empfindung eine quantitative physikalische Formel nur eine sehr bedingte Bedeutung haben könne. Somit sei es wissenschaftlich durchaus einwandfrei, den Quintprozeß auf eine beliebige andere Formel zu bringen. Unter allen Formeln habe aber log 3 : log 2 die größte und zugleich einzige Wahrscheinlichkeit für sich, indem sie die zahlenmäßige Kombination mit dem Goldenen Schnitt ermögliche. Die Proportion des Goldenen Schnittes = 1,618 : 1 sei nämlich von der Proportion log 3 : log 2 = 1,585 : 1 so wenig verschieden, daß durch letztere neue Quintformel ein naturphilosophischer Zusammenhang zwischen der Welt des Sichtbaren (dem für den Goldenen Schnitt typischen „schönsten" Rechteck Fechners, wie es das Format einer Postkarte zeigt) und der Welt des Hörbaren gewonnen und eine große Vereinfachung unserer biologisch-naturwissenschaftlichen Weltanschauung im monistischen Sinn erzielt werde. So phantastisch diese Hypothese auch klingt, sie erhält doch eine gewisse Wahrscheinlichkeit durch den Hinweis des Verfassers, daß es auch für die Zeitempfindung immer nur einen Zwei- und Dreitakt gibt, und daß zwischen den Schwingungszahlen der beiden Grenzfarben des Sonnenspektrums ebenfalls das genaue Verhältnis log 3 : log 2 sich findet.

Die zweite Abhandlung hat zum Mittelpunkt die Phänomene des absoluten Gehörs und des absoluten Tonartcharakters, die Verfasser aus den unabhängig neben der allgemeinen instrumentalen Klangfarbe herlaufenden speziellen Tonfarben („Tastecharakteren") herzuleiten sucht. Schon Otto Abraham hatte in seiner grundlegenden Abhandlung über das absolute Tonbewußtsein (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III, 1) S. 46 und 72 auf die Möglichkeit der Empfindung jedes Tones als Individuum, nämlich als Tonika einer charakteristischen Tonart hingewiesen, ohne freilich so weit zu gehen, wie Verfasser, der diese Tonqualität als regelrechte Farbeempfindung bezeichnet. Man kann nicht behaupten, daß durch die Ausführungen des Verfassers diese komplizierten und strittigen Probleme definitiv geklärt sind. Gegen die Tonfarbetheorie spricht folgendes: 1. Während Verfasser einerseits die 12 Tonfarben c, des, d, es, e, f, fisges, g, as, a, b, h als absolute, objektive (dingliche) Werte hinstellt und sie physikalisch als reine Obertonklangfarbe („Timbre") durch die Resonanz der Musikinstrumente zu begründen sucht, gesteht er andererseits zu, daß die Tonfarben durch relative

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und subjektive (psychologische) Momente, namentlich durch die je nach dem musikalischen Zusammenhang bedingte ♯- oder ♭-Benennung gleicher Töne entsprechend verändert werden. Die daraus sich ergebenden Widersprüche vermögen auch die langen Erörterungen des Verfassers nicht zu lösen. 2. Bei Annahme einer farbigen Sonderqualität müßte die Benennung der Töne sehr erleichtert werden; und doch ist das absolute Gehör eine seltene Fähigkeit. 3. Durch die Zurückführung der Tonfarben auf die jeweils verschiedene Reaktion des bespannten Resonanzbodens wird nicht erklärt, weshalb alle Oktavtöne eine gleiche Färbung haben. 4. Trotz dieser gleichen Färbung werden Einzeltöne von Personen mit absolutem Gehör auch der Oktavhöhe nach richtig benannt, wenigstens am Klavier, wie die mit mir selbst angestellten Versuche unzweifelhaft ergeben. 5. „Die wenigen Musiker, die Farbenvorstellungen beim Hören von Tönen haben, leiten ihr Tonurteil nicht etwa aus der Farbenvorstellung ab. Das Tonurteil ist sofort da, daneben die Farbenvorstellung, koordiniert, nicht das Tonurteil subordinierend" (O. Abraham a. a. O. S. 54). 6. Da ganz allgemein durch das Prinzip möglichst einfacher Ton- und Akkordauffassung, speziell aber durch die harmonische und tonale Logik sowie durch den nicht seltenen Konflikt zwischen Harmonie und Melodie (Stimmführung) die verschiedene Schreibart und Benennung der Töne, da ferner durch die Art der Stimmführung (Diatonik—Chromatik und Enharmonik) die Wirkung der Ton- und Akkordfolgen vollkommen erklärt wird, so ist eine Komplizierung dieser musikalischen Erfahrungen durch besondere Tonfarben überflüssig. Wegen der Wichtigkeit und zum besseren Verständnis dieser Probleme will ich ein Wagnerbeispiel des Verfassers hierher setzen (Fig. 1) und es in Fig. 2 transponiert wiederholen:

Fig. 1. ? Fig. 2.



Der erste Akkord in Fig. 1 wird als h-moll gehört, weil diese Auffassung einfacher ist als ces-moll, obwohl nur letztere Schreibweise der tonalen Logik von Es-dur (der Zieltonart) entspräche. Der ausgehaltene B^7 wird wie geschrieben gehört, da der harmonisch hier auch berechtigte Akkord B d f gis komplizierter ist als der einfache Naturklang B^7. Falsch erscheint die Notierung eïs des Durchgangstones, weil unvereinbar mit der Melodie (Stimmführung) wegen des gänzlich unmusikalischen Intervalls eïs-as (vgl. auch Fig. 2). Es besteht hier ein Konflikt zwischen Harmonie und Melodie, denn zum h-moll Akkorde würde eïs viel besser passen als das enharmonische f. Dennoch bildet die Notierung F die beste Lösung dieses Konfliktes. Was endlich den zauberhaften Effekt solcher entlegenen Modulationen anbetrifft, so ist er auch ohne Zuhilfenahme besonderer Tonfarben einfach aus dem Gefühl der Überraschung, des Kontrastes zu erklären, das solche chromatische oder enharmonische Rückungen (Stimmungswechsel) stets auslösen, im Gegensatz zur normalen Diatonik. In Fig. 2 stehen zwar die Baßquinten in diatonischem (Leitton-) Verhältnis, dafür wandelt sich aber das es enharmonisch in dis um (vgl. Fig. 1 mit liegenbleibendem d).

Seinen beiden Abhandlungen läßt Verfasser Schlußbetrachtungen folgen, in denen er scharf gegen den musiktheoretischen Monismus loszieht, im Anschluß an H. Riemanns Abhandlung „Das Problem des harmonischen Dualismus" und offenbar ohne Kenntnis meiner Erwiderungsschrift „Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder Monismus?)" Dem Verfasser vorliegender Broschüre sei nur folgendes entgegnet: Wenn auch eine „Dualität" insofern besteht, als der Durdreiklang ein einfacher, der Molldreiklang aber ein zusammengesetzter Naturklang ist (a c e in der Regel = A c i s e + C e g = A C e (g) mit zwei Grundtönen A und C), so bleibt dennoch auch an der Bildung des Mollklangs nur das einzig berechtigte, weil in der Natur (Obertonreihe) vorgezeichnete Durprinzip beteiligt, sodaß der „Monismus" gerettet ist. Nach wie vor hört kein Mensch den Mollklang von oben nach unten als umgekehrten Durklang, und die Tatsache der Gleichberechtigung von Dur und Moll ist nicht gleichbedeutend mit einer Äquivalenz der Wirkung. Freilich kann bei einer sukzessiven Quinte c—g das g nicht nur auf c, sondern auch umgekehrt das c auf g als tonales Zentrum bezogen werden; letzterenfalls wird aber g nicht als Ausgangspunkt jenes Quintintervalles, sondern als Vertreter (Grundton) des G-Durklangs gehört, sodaß das Baßtonprinzip (Hören von unten nach oben) auch hier bestehen bleibt. Ferner, wie will Verfasser erklären, daß eine kleine Terz, z. B. e g isoliert als unvollständiger Durklang (C e g) und nicht als unvollständiger Mollklang (e g h) gehört wird, obwohl doch die Ergänzung des h als starken Obertones viel näher liegt, als die Ergänzung des am Klavier kaum vernehmbaren Kombinationstones C? Die monistische Erklärung dieses merkwürdigen Falles ist nicht schwer: Die Auffassung eines einfachen Naturklanges C e g ist nämlich bei weitem natürlicher als die Auffassung eines alterierten einfachen Klanges E ♮ gis h oder eines Doppelklanges E G h (d). Endlich ist dem Verfasser entgegenzuhalten, daß die Verteidigung des Dualismus als einer rein formalen äußerlichen Erscheinungsform für den Nachweis des verschiedenen Gefühlseindrucks von Dur und Moll ganz wertlos ist; denn das reziproke (symmetrische) Verhältnis, mit anderen Worten der polare Gegensatz zwischen c e g (Dur) und g es c (Moll) wird vom Hörer gar nicht wahrgenommen, da er nur für das Auge, nicht aber auch für das Ohr existiert.

Die auf jeden Fall sehr interessanten und anregenden Ausführungen des Verfassers würden durch Vermeidung philosophischer Weitschweifigkeit und stellenweise durch größere Klarheit und Konzentration sehr gewinnen.

Georg Capellen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

6. **L'Année Musicale.** Publiée par M. M. Michel Brenet, Jean Chantavoine, Louis Laloy, Lionel de la Laurencie. Première année, 1911. Verlag: Felix Alcan, Paris. (10 Francs.)

Nach dem Vorgang anderer Länder hat sich nun auch die französische Musikwissenschaft ein Organ geschaffen, in dem alljährlich wichtige Ergebnisse aus den verschiedensten Gebieten musikgeschichtlichen Forschens veröffentlicht werden sollen. Das vorliegende Jahrbuch 1911 tritt ähnlichen Unternehmen ebenbürtig zur Seite: es enthält eine Reihe wertvoller Arbeiten, die dem gegenwärtigen Stand der französischen Musikwissenschaft das beste Zeugnis ausstellen. Eine ausführliche Abhandlung „Beitrag zur Geschichte der französischen Symphonie um 1750" von Lionel de la Laurencie und Georges de Saint-Foix eröffnet den Band. Angeregt durch Hugo Riemanns und Guido Adlers Untersuchungen über die Vorläufer der Klassiker unterziehen die Verfasser das seither so gut wie nicht berücksichtigte symphonische Schaffen Frankreichs im Zeitraum von 1740 bis 1760 einer eingehenden historisch-kritischen Würdigung. Sie legen vor allem den Anteil dar, den französische Musiker an dem Entstehen und der Entwickelung des neuen symphonischen Stils haben, und sind in der Lage, eine überraschend große Zahl Werke von zum Teil bisher kaum dem Namen nach bekannten Komponisten stilkritisch zu untersuchen. Seit 1750 beginnt die reformatorische ausländische (deutsche und italienische) Symphonik im „Concert spirituel" festen Fuß zu fassen. Den stärksten Einfluß hat Stamitz ausgeübt, dessen Kunst das Schaffen eines der bedeutendsten französischen Symphoniker, Gossec, nachhaltig befruchtete. Zwischen 1760 und 1765 finden sich französische Meister, die „vollkommene Mannheimer" geworden sind, während andere zur italienischen Schreibweise neigen. Um das Jahr 1765 ist auch in Frankreich der moderne Orchesterstil auf der ganzen Linie siegreich. — Über „Zwei unveröffentlichte französische Übersetzungen der ‚Istituzioni armoniche' von Zarlino" berichtet Michel Brenet. Von dem Hauptwerk des hervorragenden Theoretikers Gioseffo Zarlino, dessen Name die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte, waren bisher nur drei handschriftliche Übersetzungen bekannt: eine französische, eine holländische und eine deutsche. Verfasser hat in der Pariser Nationalbibliothek, die die Übersetzung von Jehan Le Fort besitzt, noch eine zweite handschriftliche Bearbeitung aufgefunden und beschreibt und vergleicht beide des näheren. — Der folgende Beitrag von Georges Cucuel, „Ein Musikschwärmer des 18. Jahrhunderts: Der Baron von Bagge und seine Zeit (1718—1791)", eine an der Hand unveröffentlichter Dokumente unternommene monographische Studie, beschäftigt sich eingehend mit einem der seltsamsten Originale aus der an Originalen wahrlich nicht armen Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Carl Ernst Baron von Bagge, ein kurländischer Edelmann, königlich Preußischer Kammerherr, ist eine Art ins Musikalische übersetzter Freiherr von Münchhausen, um dessen merkwürdige Persönlichkeit sich gleichfalls noch bei seinen Lebzeiten die Schleier der Legendenbildung gebreitet haben. Kein Wunder, daß sich E. T. A. Hoffmann einen solchen Vorwurf nicht entgehen ließ: das Urbild seines „Rat Krespel" in den „Serapionsbrüdern" ist jener deutsch-russische Baron von Bagge, der seit dem Jahre 1750 mit kurzen Unterbrechungen in Paris lebte und dort im Jahre 1791 — angeblich von seiner Maitresse vergiftet — gestorben ist. Bagge hat sich als Komponist (Symphonieen, Kammermusik, Violinkonzerte), Violinvirtuose, Ästhetiker, Sammler, Lehrer (Viotti, Kreutzer) betätigt. Er verkehrte mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit, und sein Pariser Salon war jahrzehntelang ein Treffpunkt für einheimische und fremde Künstler. Trotz allem Skurrilen und Verschrobenen, das seiner Persönlichkeit anhaftete und schon früh zu Witz und Satire herausforderte, hat Bagge doch auf einem Gebiet Anspruch auf die Anerkennung der Nachwelt. Mag er als schaffender und ausübender Künstler mit Recht vergessen sein — seine freigebige Unterstützung aller bedürftigen, in seinen Gesichtskreis tretenden Jünger der heiligen Cäcilia zeugt von einem idealgesinnten Menschen, in dessen Brust trotz aller Wunderlichkeiten ein warmes Herz für die Musik und ihre Pflege schlug. Und somit werden wir dem Verfasser beistimmen dürfen, wenn er am Schluß seiner interessanten Studie die Hoffnung ausspricht, man möge den „Musiknarren" auch weiterhin als komische Figur, wenn man so wolle, betrachten, aber als eine komische Figur, die unendlich viel Gutes gestiftet habe. — „Lullistes et Ramistes (1733—1752)." Paul-Marie Masson weist in seiner feinsinnigen Darstellung des zwanzigjährigen Streites zwischen den Anhängern Lulli's und Rameau's nach, daß es sich dabei nicht bloß um eine Auseinandersetzung des französischen mit dem italienischen Geschmack gehandelt habe. Vielmehr sei auch der anfängliche Widerstand der Franzosen gegen das rein Musikalische und die freilich mit der Zeit sich steigernde Vorliebe dafür mitbestimmend gewesen. Im Grunde genommen ließen sich die Vorwürfe, die man gegen Rameau erhoben habe (Übermaß an Gelehrsamkeit, zu große Kompliziertheit in harmonischer, Seltsamkeit und Schwierigkeit in gesanglicher Hinsicht, Mißachtung der Dichtung, ja selbst seine Hinneigung zum Italienertum) auf den einen zurückführen: zuviel Musik. Ein Vorwurf, meint Verfasser, der dramatischer Musik gegenüber unter Umständen berechtigt sei, über den sich aber noch nie ein echter Musiker sonderlich gegrämt habe. — In seiner auf archivalischen Studien fußenden Abhandlung über „La musique de chambre et de l'écurie sous le règne de François I (1516—47)" liefert Henry Prunières einen, durch die benutzten Quittungen, Rechnungen, Verzeichnisse usw. auch kulturhistorisch bedeutsamen Beitrag zur Musikgeschichte der Renaissance. — Jean Chantavoine gibt einen kurzen, nur das Wichtigste berührenden Überblick über „Die französische Musik im Jahre 1911" auf dem Feld der Oper, der Symphonie und der Kammermusik. Verfasser stellt eine außerordentliche, bisher beispiellose Tätigkeit auf allen Gebieten musikalischen Schaffens und Nachschaffens fest, beklagt die mehr in die Breite als in die Tiefe gehende,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verwirrende Vielgestaltigkeit des öffentlichen Musizierens und macht auch Vorschläge zur Besserung dieser Zustände. Für deutsche Leser ist es ein schwacher Trost, daß es in puncto Überfülle des öffentlichen Musiktreibens bei unseren westlichen Nachbarn allem Anschein nach nicht viel besser bestellt ist als bei uns. — Den Schluß des Jahrbuchs bildet eine umfangreiche Bibliographie, in der die wichtigsten einheimischen und ausländischen musikliterarischen Neuerscheinungen angezeigt werden.

Willy Renz

MUSIKALIEN

7. **Hugo Kaun**: Der 126. Psalm für gemischten Chor, Orchester und Orgel (oder Pianoforte). Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 5.—.)

„Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, werden wir sein wie die Träumenden." Das Klagelied eines gefangenen Volkes, mehr als dritthalb Jahrtausende alt und ein Ewigkeitswert in der Dichtung der Menschheit. Denn das Volk, das diese Klage sang, empfand stark und tief wie wenige. Gerade dieser Psalm muß, mehr noch als mancher andere, die Musiker zur Komposition reizen. Denn ein wundersamer Stimmungsgehalt liegt in ihm verborgen. Verborgen, und nicht leicht ans Licht zu ziehen. Das ist die eine Schwierigkeit. Die andere: der Psalm hat etwas Fragmentarisches. Wie ein mächtiger Torso schaut er uns an, rätselhaft, weil etwas fehlt oder zu fehlen scheint. (Die Hebräologen werden darüber ja wohl Bescheid wissen.) Die beiden Teile stehen ziemlich unvermittelt nebeneinander. Nach dem Anfang voll tiefer Schwermut, voll geradezu kranker Sehnsucht erwartet man nicht, daß folgen werde: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten." Wenigstens nicht, daß es so unvermittelt folgen werde. Hier gilt es für den Nachdichter in Tönen, die Gegensätze auszugleichen, Mittelwerte zu finden. Kaun hilft sich, indem er die Zweiteiligkeit zugunsten einer Dreiheit aufgibt. Er trennt anders, stellt ein Agitato zwischen zwei Adagii. So erreicht er die nötige Balance der Teile. Eine Lösung, die möglich ist, wenn auch dem — freilich ja sprunghaften — Gedankengange damit etwas Zwang angetan wird. Kauns Tonsprache hält sich an das Vorbild von Brahms, an dessen Deutsches Requiem man nicht nur durch die Gleichheit des Textes erinnert wird. Das sei ihm nicht verargt, denn auf diese Weise gelingt es ihm, was er sagen will, vornehm und innig auszudrücken. Es steckt sehr viel echte Empfindung in dieser feinen, ich möchte sagen: liebevollen Musik. Besonders mit seiner Harmonik weiß Kaun sehr viel zu sagen, ohne unlogisch, unklar, originell à tout prix zu werden. Man könnte sich den Psalm, wie schon angedeutet, noch anders gefaßt denken. Bei Kaun gewinnt das Positive, wenn man so will, die Oberhand. Von der Sehnsucht schreitet er zu Erfüllung. Dagegen läßt sich einwenden, daß diese Erfüllung ja doch nur hypothetisch, nur gedacht erscheint. „Wenn der Herr . . ." Und aus der Situation des gefangenen jüdischen Volkes heraus könnte man also den Schwerpunkt auf das Visionäre, auf die Phantasie von einer besseren Zukunft inmitten des Elends der Gegenwart legen. Auf das „wie die Träumenden". Ich denke mir's am schönsten so, daß der Komponist am Schluß zum Anfang zurückkehrt und damit die zuversichtliche Stimmung des Textschlusses „sie kommen mit Freuden" wieder aufhebt. „Wie die Träumenden" klingt dann das Ganze aus . . . Doch freuen wir uns dessen, was uns Hugo Kaun gegeben hat. Es ist schön und fein und allen Chorvereinen durchaus zu empfehlen als gute, vornehme moderne Musik.

Dr. Ernst Neufeldt

8. **A. Ricci Signorini**: Papiol dal „Re Orso" di Arrigo Boito. Ritratto musicale per Grande Orchestra. Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand und Leipzig. (Partitur Mk. 12.—).

Die vorliegende Partitur enthält Programmmusik, aber solche im besten Sinne, denn man würde dieses leichtfüßige Scherzo auch verstehen, wenn man die beigefügten Verse, das Bild Papiols aus Boito's „Re Orso" nicht kennt. Dieser Papiol entspricht etwa unserem Däumling; es ist ein kleiner, verwachsener Kobold, der eine Pastetenrinde als Bett, ein Schneckenhaus als Helm und eine Eidechsenhaut als Kleid verwendet, während eine Spinne ihm die Saiten seiner Laute webte. Aber Papiol hat einen gefährlichen und tückischen Einschlag, den unser deutscher Däumling nicht hat: er trägt eine vergiftete Nadel im Gürtel, mit der er schon manchen ins Jenseits befördert hat, um dann selbst zu Amt und Würden aufzusteigen. Nun, die bösartige Seite dieses Genrebildchens berührt der Komponist nicht, sondern nur das niedlich Komische oder komisch Niedliche. Er hat aus 2 Themen oder richtiger Themchen ein graziöses Stücklein gewoben, das im $^3/_{16}$ Takt lustig am Hörer vorüberhuscht und -flirrt. Allerdings vermißt man den Gegensatz, und zwar sehr stark; denn da die Themen alle aus einer Familie stammen, beziehungsweise immer von denselben hüpfenden Motivteilchen umtänzelt werden; da ferner auch keine rhythmischen Kontraste auftreten, so würde der Gesamteindruck trotz der Kürze des Stückes ermüdend sein, wenn nicht der Komponist durch 2 Punkte für Abwechslung gesorgt hätte: einmal nämlich durch eine sehr feine, pikante Instrumentation, und ferner durch eine geradezu tolle Harmonisierung. Wie in dem als Grundtonart festgehaltenen h-moll die unglaublichsten Tonarten durcheinander purzeln, das wirkt komisch und koboldhaft zugleich. Aber diese Wirkung soll ja wohl beabsichtigt sein, und da, wie gesagt, das Stück nicht lang ist, so läßt man wohl diese harmonischen Knallerbsen verpuffen, ohne sich zu ärgern. Einen tieferen musikalischen Wert hat aber das Werkchen nicht.

Dr. Max Burkhardt

9. **Percy C. Buck**: The first year at the Organ. Verlag: Macmillan and Co., London 1912. (Mk. 2.—).

Auf Anregung seitens verschiedener Fachgenossen sah sich Buck veranlaßt, als eine für die Mehrzahl der Musikstudierenden willkommene Ergänzung seines trefflichen „Organ Playing" das vorliegende „First Year at the Organ"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

herauszugeben. Die Erfahrung hat gezeigt, so führt er im Vorwort des Buches aus, daß so mancher weniger gewissenhafte Musikstudierende mit unzureichender pianistischer Fertigkeit und allgemein musikalischer Vorbildung an das Studium des Orgelspiels herantritt, und daß sich hierbei häufig technische Mängel gerade in den elementarsten grundlegenden Dingen einstellen, die ein gedeihliches Vorwärtsschreiten sehr erschweren und die Lust an der Arbeit lähmen. Dem Schüler wie dem Lehrer die Arbeit zu erleichtern, auch dem weniger ernsthaften Studierenden zu einer soliden Grundlage zu verhelfen ist der Zweck des Buches. Was schon an Buck's „Organ Playing" zu rühmen war, zeichnet ebenso dieses „First Year" aus: künstlerischer Ernst, Sachlichkeit, Klarheit, Knappheit und Gründlichkeit in der systematischen Anordnung des Stoffes, ein sicheres Anfassen der Schwierigkeiten unter stetem Hinweis auf die individuellen Anlagen des Schülers, die nicht nach einer Schablone behandelt, sondern durch Weckung der Selbständigkeit und durch Schärfen der Beobachtung entwickelt werden sollen. Der Schüler wird im erklärenden Texte auf die häufigsten Fehler im Orgelspiel von vornherein aufmerksam gemacht und so zu sauberem Spiel, sorgsamer Phrasierung und künstlerischem Vortrag erzogen. Die sämtlich aus Buck's Feder stammenden hundert Übungen und kleinen Stücke entwickeln neben der technischen Gewandtheit vor allem die Unabhängigkeit der Hände und Füße und ihre Selbständigkeit in rhythmischer Hinsicht. Das treffliche Werk sei als Vorstudium für den polyphonen Orgelstil der Beachtung der Lehrenden wie Lernenden warm empfohlen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

10. **Marcel Grandjany:** Deux Mélodies. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (je Fr. 2.)

Die zwei Lieder sind von echt französischer, stimmungsvoller Lyrik. Es liegt über beiden ein Hauch von mystisch-religiöser Andacht. Der Gesang ist zuweilen rezitativisch-psalmodierend handelt, was dem Texte gut entspricht. Besonders die Dichtung des zweiten Liedes („Baiser d'enfant") ist von so zarter Poesie, daß es scheint, als würde auch bei einer so feinen Musik etwas von ihrem Blütenstaub verloren gehen. Es stellt diesbezüglich und in seiner hohen Lage eine große aber wertvolle Aufgabe an den vortragenden Künstler.

11. **Rhené-Baton:** Deux Chansons Bretonnes. op. 17. 1. La Chanson de l'Exilé (Fr. 1.75); 2. Bretonnes (Fr. 1.75). — Deux Mélodies. op. 18. 1. Nuit Blanche (Fr. 2); 2. Le repos en Égypte (Fr. 1.75). — Trois Mélodies. op. 15. 2. Espoir en Dieu (Fr. 2); 3. Ultima Verba (Fr. 1.75). Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

In den ersten zwei Liedern gibt der äußerst talentvolle Komponist beschauliche Bilder seiner geliebten Heimat, der Bretagne, der er auch eine Suite für Klavier widmete. Das erste Lied in seiner düsteren Einfachheit, das zweite in seiner trotzigen Größe sind meisterhafte Charakterzeichnungen. Wir sehen und hören den Verbannten, der sich nach den weiten, öden Dünen sehnt, nach den schroffen Klippen und nach dem ewig rauschenden bretonischen Meer, dem diese Menschen auf Leben und Tod verbunden sind. Die beiden folgenden Lieder geben auch vortrefflich den Stimmungsgehalt ihrer Texte wieder: „Nuit blanche" die entrückte Andacht der wunschlosen Liebe, „Le repos en Égypte" die träumende Stille der in der Wüste ruhenden heiligen Familie. „Espoir en Dieu" nähert sich ein wenig dem Genre „Reißer" mit einer für den geschmackvollen Komponisten merkwürdig schablonenhaft anmutenden Begleitung. Alles in allem: Zeugnisse eines tief musikalisch empfindenden, meisterlich gestaltenden Schaffens.

12. **Theodore Szántó:** Contrastes pour le piano. I. Soleils couchants. II. Cortège funèbre. III. Improvisation. IV. Guêpes. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Fr. 5.)

Die Klavierstücke des vorteilhaft bekannten Pianisten entsprechen ihrem Titel nur zu gut. Mit Gegensätzen richtig umgehen zu können, ist ein großes Geheimnis der Kunst. Sie wirken aber nur zeitlich und räumlich nebeneinander gestellt. Doch genau wie die Futuristen in der Malerei räumlich getrennte Gegensätze aufeinander malen, so türmt hier der Komponist zeitlich getrennte Gegensätze aufeinander. Was dadurch entsteht, ist leicht zu begreifen. Themen und Motive, die zueinander weder in rhythmischer noch in klanglicher Beziehung stehen, werden unbekümmert umeinander unerbittlich weitergeflochten. Eine ostinato-Figur der linken und ein ebenso beharrliches, ihr wildfremdes Motiv in der rechten Hand oder umgekehrt. Von Tonartbewußtsein keine Spur, da meistenteils zwei voneinander nur durch einen Halbton getrennte Tonarten auf einmal erklingen. Ich kann diese Musik nur als eine Sezession der Sezession bezeichnen. Ob ihr die Zukunft ein Recht einräumen wird, ist eine große Frage. Mir aber scheint es unbegreiflich, daß dieses der wahre Futurismus der Musik sein soll. Dr. Jenö Kerntler

13. **Ludvig Schytte:** Technische Klavierstudien. Revidiert von Ignaz Friedman. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 2.50).

In seinem Vorwort sagt der Komponist, daß er von verschiedenen Seiten aufgefordert wurde, technische Klavierstudien zu schreiben, ferner daß er diese in eine kurzgefaßte Form getan habe, und daß diese Übungen auf der Höhe der jetzigen Entwickelung der Klaviertechnik stehen. Das ist alles ganz richtig, doch bleibt die Frage offen, in welcher Hinsicht dem Pianisten in diesen Studien eine Förderung seiner Technik gegeben wird. Wenn man rein mechanische Übungen gibt, so ist der Technik nur insoweit geholfen, als man seinen Fingern Gelegenheit bietet, sich nach den vorgeschriebenen Noten zu bewegen. Aber der Kern liegt doch bei der Technik in dem „Wie". Davon liest und hört man kein Wort, und was man bekommt, ist nur das „Was". Es sind eben nur vorgeschriebene Noten ohne jedwede Bezeichnung der technischen Ausführung. Ich glaube, in unserer heutigen Zeit, in der man Werke schreibt, die uns klar und deutlich sagen, wie man Klavier spielen kann und soll, um einem Kunstwerk in technischer Beziehung gerecht zu werden, sind derartige Übungen unnötig. In seiner Klavierschule hat uns Schytte einen besseren Weg gezeigt, indem er die Technik im Kunstwerke erklärt, und zwar durch geistvolle Stücke. Hanns Reiss

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

HAMBURG: In das alte Hamburger Opernhaus, ein Theater, das auf ein bald hundertjähriges Bestehen zurückblicken kann, und das in seinen technischen Einrichtungen noch durchaus auf dem Standpunkte von Anno dazumal steht, ist ein neuer Herr eingezogen: Dr. Hans Loewenfeld. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger, Max Bachur, ist Loewenfeld auf dem Gebiet der Oper der Mann der Praxis und der Erfahrung. In sehr kurzer Zeit hat sich Loewenfeld, zuerst in Stuttgart, später in Leipzig, als Opernregisseur von moderner Gesinnung und intimer Kenntnis, als Künstler von feinem Stilgefühl und Initiative einen geachteten Namen erworben. So dürfen wir hoffen, daß er, wie man so schön sagt, „der richtige Mann am richtigen Platze" sein wird, daß er genügend Energie und Tatkraft besitzt, um mit vielem Schlendrian aufzuräumen, daß er mutig den Kampf mit allerlei Vorurteil aufnehmen wird, und daß er künstlerisch erreichen wird, was unter den schwierigen Verhältnissen in einem so veralteten Theaterbau erreichbar ist, in dem ungeahnte Hindernisse jedem Regisseur fast täglich in den Weg treten. Dr. Loewenfeld hat jedenfalls die allerbesten Absichten: er will mit dem System der Star-Oper, einem höchst bedenklichen Rudiment aus den Zeiten Pollinischer Kunstbarbarei brechen; er betont kühn das Wort von der Ensemblekunst, die unserer Oper ja auch wirklich not tat; er will die Einseitigkeit unseres Spielplans, der bisher nur auf Wagner zugeschnitten war und fast alles andere als Lückenbüßer behandelte, aufheben — er will dieses und noch vieles andere Gute. Mit der Art und Weise freilich, in der er diese guten Absichten durchzusetzen bestrebt ist, wird man einstweilen noch nicht in allen Punkten einverstanden sein können. Und es will scheinen, als habe er doch etwas voreilig das alte Bachursche Ensemble, das Produkt langen, mühsamen Suchens, aufgelöst, ohne den Versuch, diese Kräfte an sein Institut zu fesseln, gemacht zu haben. So reich ist die deutsche Bühne doch nicht, daß man ohne weiteres eine Edyth Walker, eine Fleischer-Edel, eine Petzl, einen Gustav Brecher, einen vom Scheidt, Lichtenstein und wie sie alle heißen, die sofort von anderen Theatern mit offenen Armen empfangen wurden, ziehen lassen kann. Das zeigt sich am Ersatz. Man muß gerecht sein: Direktor Loewenfeld hat in Felix Weingartner, der sich ihm für eine Anzahl von Aufführungen verpflichtete, eine Dirigentenkapazität und Autorität ersten Ranges gewonnen, dessen Bedeutung auch die anerkennen, die in ihm nicht eben eine Verkörperung des Ideals eines dramatischen Dirigenten erblicken können. Man muß abermals gerecht sein: daran, daß Frau Matzenauer ihn im Stiche ließ, daß sie der Hamburger Oper gegenüber unbedenklich kontraktbrüchig wurde, ist Dr. Loewenfeld nicht schuldig. Aber die neuen Gesangskräfte, mit denen er das verwöhnte Hamburger Opernpublikum bedacht hat, haben einstweilen doch nur zum geringsten Teil das gehalten, was man sich eigentlich versprochen hat. Gewiß strebsame, bildungsfähige junge Kräfte, mit denen es sich an mittleren Bühnen vielleicht künstlerisch sehr angenehm arbeiten läßt, aber doch nicht das Niveau, auf das wir die Hamburger Oper dauernd gebracht wissen möchten. Wirklich „eingeschlagen" hat bisher eigentlich nur der Tenorist Heinrich Hensel, der schon als Radames, in gefährdeter Position für einen deutschen Tenoristen, den Ernst seines künstlerischen Wesens und die Schönheit seines Materials erfreulich dokumentierte und späterhin mit einem prächtigen, verinnerlichten Lohengrin alle Vorzüge seiner wirklich soliden Auffassung vom Künstlerberufe in die denkbar günstigste Beleuchtung zu rücken verstand. Ein sehr talentvoller, wohl noch junger Baritonist, Armster, erweckt schöne Hoffnungen für die Zukunft, ohne freilich mit seiner noch nicht vollkommen ausgebildeten Gesangstechnik und seinem engbegrenzten Repertoire für die Gegenwart allzu viel zu bedeuten. Etwas weniger hoch einzuschätzen sind schon die Engagements der Damen Lucille Marcel, Elisabeth Wagner und Hedwig Francillo-Kaufmann. Und unter den für zweite Partieen engagierten Kräften befindet sich auch eine große Anzahl von Künstlern, denen das Hamburger Stadttheater voraussichtlich nicht lange eine Heimat gewähren wird. Die Namen tun nichts zur Sache. Unter diesen Umständen bewegt sich die Qualität unserer Aufführungen einstweilen noch in einem Zickzackkurs; manche Aufführungen erreichen eine sehr beträchtliche respektable Höhe, bei anderen wiederum sinken wir auf das Provinzniveau zurück. Einen ganz ausgezeichneten Eindruck hinterließ die Eröffnungsvorstellung der „Aïda", die von Loewenfeld, unter Beihilfe bewährter Ägyptologen, historisch treu und echt inszeniert war, die von Felix Weingartner mit prächtigem Schwung und imponierender Überlegenheit dirigiert wurde, und in der die Damen Marcel und Metzger sowie die Herren Hensel und Armster die Hauptrollen sangen. Künstlerisch noch höher als diese „Aïda"-Aufführung, bei der man durch das szenische Privatissimum über altägyptische Kultur etwas vom Musikalischen abgelenkt wurde, stand die ebenfalls von Weingartner dirigierte „Lohengrin"-Aufführung. Dazwischen gab es dann Vorstellungen von „Tiefland", „Butterfly", „Lustige Weiber" usw., die sich nur wenig und selbst da nicht immer vorteilhaft von der Art unterschieden, in der diese Opern früher bei uns zu hören waren. Wie man sich mit den ganz großen Aufgaben abfinden wird, bleibt noch abzuwarten.

Heinrich Chevalley

MÜNCHEN: Die Münchener Wagner-Festspiele im Prinzregententheater (zu den vorangehenden Mozart-Festspielen erhält wegen des beschränkten Raumes im kleinen Residenztheater die auswärtige Presse keine Plätze) begannen mit einer im großen ganzen recht guten „Meistersinger"-Vorstellung unter Hugo Röhr, die man freilich nicht in Vergleich mit einer Bayreuther Aufführung unter Hans Richter setzen darf. Knotes stimmgewaltiger Walter, Feinhals' fein durchdachter Sachs, Benders würdiger Pogner und Geis' prächtiger Beckmesser sind in erster Linie, Frau Bosettis Evchen (eine Partie, die der ausgezeichneten Sängerin eigentlich in der Individualität wenig „liegt") und Frl. Lippes gewandte Magdalene

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nebst Kuhns behendem David in zweiter Linie zu nennen. Die kleineren Partieen — darunter der Kothner Brodersens — waren gut besetzt mit Ausnahme des durchaus ungenügenden Nachtwächters, einer Rolle, die man doch sorgsameren Händen anvertrauen sollte, als es diesmal geschah. Als Höhepunkt der Festspiele erschien die erste „Tristan"-Aufführung unter Bruno Walter, die sich getrost mit Bayreuth messen durfte. Es herrscht in München nur eine Stimme darüber, daß in Walter der berufene Nachfolger Mottls gefunden ist — wenn es gelingt, ihn von Wien frei zu bekommen. Edith Walker als Isolde und Knote als Tristan boten sowohl szenisch wie gesanglich beinahe unübertreffliche Leistungen, und neben ihnen sind mit hoher Auszeichnung Bender (Marke), Frau Cahier (Brangäne), Brodersen (Kurwenal) und Schreiner (Melot) zu bedenken. Das Hoforchester, die Regie (Wirk), der Dirigent, die Sänger — alles wirkte zu einer wahrhaften Festaufführung zusammen. Auch der „Ring" unter Walter blieb im großen ganzen auf dieser Höhe und zeigte bemerkenswerte Fortschritte in der Regie (Prof. Fuchs) und den Szenenbildern (Klein). Die Hauptrollen lagen in den Händen von Feinhals (Wotan), Knote (Siegfried), Zador (Alberich) und den Damen Walker (Brünnhilde) und Fay (Sieglinde), neben denen als klassische Vertreterin der Erda und Waltraute mit ihrer Meisterleistung Frau Schumann-Heink zu nennen ist. Bender als Hunding, Frau Bosetti als erste Rheintochter, Frau Clairmont als Fricka, Frl. Perard als Freia, Wolf als Froh, Bender und Gillmann als Fafner und Fasolt dürften sich ebenfalls in Ehren sehen lassen, während Günther-Braun als Loge und Ernst Kraus als Siegmund leider ziemlich stark enttäuschten. Doch alles in allem: wahrhafte Festaufführungen, die ein überaus zahlreiches Fremdenpublikum zu spontanem Beifall veranlaßten. Dr. Edgar Istel

KONZERT

BERLIN: Das Philharmonische Orchester, das seine populären Symphoniekonzerte in der Philharmonie wiederaufgenommen hat, hat in seinem Bestand sich nur wenig verändert; geblieben sind erfreulicherweise der erste Konzertmeister Thornberg, die beiden Solocellisten Bache und Reitz, der Soloflötist Hartzer; dagegen ist an Stelle Bassermanns Herr von Szpanowski zweiter Konzertmeister geworden. Weit wichtiger aber ist der Wechsel des Dirigenten: statt Dr. Kunwalds führt Camillo Hildebrand jetzt den Taktstock. Allem Anschein nach dürfte er der auf ihn gefallenen Wahl alle Ehre machen, doch wird er es beim Publikum nicht leicht haben, seinen sehr beliebten Vorgänger in Vergessenheit zu bringen. — Viel einschneidender scheint mir der Wechsel zu sein, der sich in der Direktion der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde vollzogen hat; sind doch Oskar Fried und Fritz Steinbach in jeder Hinsicht sehr voneinander verschieden. Daß aber letzterer nicht etwa reaktionäre Programme aufstellen soll, bewies gleich das erste Konzert. Die Hauptnummer war nämlich Gustav Mahlers Erste Symphonie, in der man eine Art Persiflage der klassischen Symphonie vielleicht erblicken kann. Mir ist es immer unverständlich geblieben, weshalb der geniale, aber doch Trivialitäten nie ganz abholde Komponist das ursprünglich dieser Symphonie beigegebene Programm später unterdrückt hat. Ganz offenbar wollte er darin das Leben und Sterben der Tiere im Walde schildern, und zwar vorwiegend von der humoristischen Seite. Trotz einiger Übertreibungen ist ihm dies ausgezeichnet gelungen; die ungemeine Frische des prachtvoll instrumentierten, motivisch zusammenhängenden Werks kann gar nicht genug gerühmt werden. Besonders reizvoll ist das urwüchsige Scherzo, dessen sogenanntes Trio ein Ländler voll Schubertscher Poesie und Anmut ist. Der humoristische Trauermarsch mit dem volksliedähnlichen Trio ist höchst eigenartig. Im ersten Satz, der echtes Musikantenblut verrät, sind besonders die Jagdschilderungen gelungen; die zarte Episode im Finale läßt dessen sonstige Schwächen völlig vergessen. Diese erste Mahlersche Symphonie sollte viel öfter aufgeführt werden als bisher. Sie fand unter Steinbach eine direkt vollendete Wiedergabe. Prachtvoll klar interpretierte er auch Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses", dagegen überhetzte er das Tempo des zweiten Satzes des Dritten Brandenburgischen Konzerts von Bach, das er ohne Cembalo (!) zur Aufführung brachte, m. E. zu sehr. Solist des Abends war der aus Algier stammende Baritonist Dinh Gilly, ein intelligenter Sänger, dessen prachtvolles Organ eine besonders glänzende Höhe hat; sehr zu rühmen war auch seine Aussprache, bedauerlich, daß er außer einer Gluckschen Arie zwei minderwertige Arien französischen Ursprungs sang. — Eine tüchtige Kammermusik-Spielerin lernten wir in der Geigerin Assia Spiro-Rombro kennen. Sie trug zunächst im Verein mit den beiden trefflichen Flötisten Emil Prill und Otto Roeßler das Bachsche Konzert in G-dur vor; ihr Gatte, Dr. Friedrich Spiro, der dieses sogenannte Vierte Brandenburgische Konzert in einer Bearbeitung für Violine und Klavier herausgegeben hat, dirigierte dabei das begleitende Streichorchester und hatte auch wohl den von Max Saal gespielten Cembalopart ausgearbeitet. Mit den Herren Gehwald, R. Könecke und Espenhahn spielte Frau Spiro dann noch in sehr musikalischer Weise Schuberts G-dur Quartett, doch nahm sie den ersten Satz zunächst gar zu langsam. Wilhelm Altmann

An der Spitze der Philharmoniker dirigierte Willem Mengelberg ein Symphoniekonzert. Die Spielfolge bot an Orchestergaben Beethovens Achte, die „Euryanthe"-Ouvertüre und das „Heldenleben": alles wohldurchdachte, korrekte, manchmal (besonders bei Beethoven) etwas trockene Darbietungen, die von gediegenem Geschmack und gesundem Empfinden zeugten, ohne ein schärfer ausgeprägtes künstlerisches Profil erkennen zu lassen. Weitaus am besten schnitt der Dirigent mit der ihm gewidmeten Straußschen Tondichtung ab. Den Haupterfolg beim Publikum trug Leo Slezak davon. Sein Programm ließ an Stillosigkeit nichts zu wünschen übrig: drei Arien von Meyerbeer und Ponchielli, eine Ballade von Loewe, Lieder von Schubert und Strauß, zum Schluß noch einige böse Zu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gaben, bei denen begreiflicherweise die Begeisterung ihren Höhepunkt erreichte. Slezak kann noch immer aus dem Vollen schöpfen, wenn auch die New Yorker Jahre nicht spurlos an seinem glänzenden Material vorübergegangen sind. Das unkünstlerische Protzen mit einzelnen hohen Tönen und den mit Vorliebe angewandten jähen Übergang von donnerndem fortissimo zu ersterbendem pianissimo muß man einem gefeierten Heldentenor im Konzertsaal schon zugute halten. — Einen Abend mit eigenen Kompositionen veranstaltete unter Mitwirkung des verstärkten Philharmonischen Orchesters Frederick Stock, der Dirigent des Theodor Thomas-Orchesters in Chicago. Zur Vorführung gelangten eine Symphonie in c-moll, ein symphonischer Walzer, die Orchesterskizze „An einem Sommerabend" und ein Festmarsch mit Benutzung amerikanischer Volksmelodieen und der amerikanischen Nationalhymne „The Star Spangled Banner". Das allen vorgeführten Werken gemeinsame Merkmal ist eine höchstentwickelte Fähigkeit in der Behandlung des modernen Orchesters, über das der Tonsetzer mit souveräner Meisterschaft gebietet. Diese Fähigkeit vermag aber den gleichfalls bei allen zu Gehör gebrachten Kompositionen Stocks zu beobachtenden Mangel an Eigenart der Erfindung leider nicht zu verdecken. Aus seinen Partituren spricht ein versierter Musiker, der eine Menge gelernt hat, der hier durch eine überraschende Wendung fesselt, dort durch eine geistreiche Pointe besticht, dem aber doch eines fehlt, was man bei einem so groß angelegten, anspruchsvollen Werk, wie der Symphonie, nicht gern vermißt: eine ausgeprägte Persönlichkeit. Als vielversprechende Talentprobe ist dieses Werk unter allen Umständen anzusehen. Wenn es dem Tonsetzer, woran zu zweifeln gar kein Grund vorliegt, gelingt, die ihn zurzeit noch übermächtig beherrschenden fremden Einflüsse zu überwinden und sich zu eigenem Empfinden und selbständigem Gestalten durchzuringen — an Ansätzen dazu fehlt es schon jetzt nicht —, so wird man dem Komponisten Stock gern dasselbe Lob spenden, das der Dirigent mit Recht beanspruchen darf.

Willy Renz

„Keine Orgelfugen" schrieb Julius Schuppmann auf die Ankündigung seines Kompositionsabends als beruhigendes Signum. Es scheint also so zu sein: Orgelfugen sind für manche etwas Schreckliches; doch was hätte ich darum gegeben, den ganzen Abend über Orgelfugen zu hören, an Stelle der inhaltslosen Kompositionen Schuppmanns. Reklame-Konzerte wie dieses muß die Kritik rücksichtslos ablehnen, weil nichts dahinter steht. — Ernst Breest hatte den künstlerischen Mut, an seinem Orchesterabend nur Werke von Mozart, darunter zwei sehr unbekannte und ebenso schöne, ein Concertone für zwei Geigen und Orchester, sowie eine hochbedeutende Symphonie-Concertante für Violine und Bratsche mit Orchester zu spielen. Der Abend hinterließ eine starke Stimmung, da der Geiger seiner Aufgabe mit Geschick und Liebe gerecht wurde, und von Maxim Ronis (Geige) und Benno Schuch (Bratsche) wirksam unterstützt wurde. Der schwache Punkt war das Zusammenarbeiten mit dem Orchester. Hier müßten Solisten und Begleiter mehr proben, als die Partner eines Streichquartetts! Die eine Probe, die hier stets nur möglich ist, ist ein Hohn auf Mozart und ein Beitrag zum Thema Musikerelend. — Theodore Spiering stellte sich an der Spitze des Blüthnerorchesters als Dirigent vor, und zeigte sich hier, soweit man das bei moderner unbekannter Musik beurteilen kann, als gewandter temperamentvoller Orchesterleiter. Zwei neue Werke machten den Abend besonders interessant. Hugo Kauns „Am Rhein. Eine Wanderung fröhlicher Gesellen" erklang hier zum ersten Male, löste aber nicht besonders günstige Empfindungen bei mir aus. Kauns Musik erscheint mir zu erregt, zu schwerblütig und zu dick instrumentiert; als absolute Musik genommen wäre sie zu rhapsodisch. Paul Dukas' Symphonie ist recht harmlose Musik, was ich angenehm empfand. Für den hier offenbarten Gedanken- und Empfindungsgehalt spricht aber der Komponist zu breit und laut, wie das heute nun einmal Stil ist.

Hermann Wetzel

Frederick Morley ist ein Pianist mit sicherer Technik und kraftvollem Anschlag. Hoffentlich gelingt es ihm, seinem Spiel noch eine persönlichere Note zu geben. Auch würde ich ihm raten, bei seinen Konzerten einen größeren Saal zu nehmen, da infolge seines kräftigen Anschlages in dem kleinen Harmoniumsaal vieles zu laut klang. — Der Sopran von Gertrud Schmidt-Riedel ist in der Mittellage fast klanglos und ohne jeden Reiz; die klangvollen Töne in der Höhe werden durch Unreinsingen beeinträchtigt. Fritz Dettmann ist ein ganz geschickter Begleiter; einige Lieder dagegen, die ich zu hören bekam, verraten noch recht viel Dilettantismus.

Max Vogel

Sascha Culbertson (Violine) hat von seiner allzu stürmischen Art zu seinem Vorteil einiges abgelegt. Doch ist er noch nervös genug, um oft scharf und sogar falsch zu spielen. Im letzten Satz der c-moll Sonate von Grieg zeigte er seine ganze Begabung und eine Auffassung, die für eine spätere Zukunft manches erhoffen läßt. — Der Chemnitzer Lehrergesangverein, unter Leitung von Prof. Franz Mayerhoff, ließ sich mit einem Stimmaterial vernehmen, wie man solches gewiß nur wenigen deutschen Männerchören nachrühmen kann. Aber weder dieser Vorzug, noch seine offenkundige Bemühung zu charakterisieren, hob über die vielfache Unreinheit bei der Intonation hinweg. Diese machte sich besonders beim Hegarschen Chor „Totenvolk" bemerkbar. Besser zu Danke sangen die Herren ihres Dirigenten in mancher Hinsicht vortreffliche Komposition „Lustige Musikanten". Josef Pembaur spielte die g-moll Ballade von Chopin mit Feingefühl, leider auch mit zuviel Sentimentalität. — Frieda Hell-Achilles (Sopran) und Roland Hell (Tenor), zwei sehr sympathische Gesangskräfte, gaben einen Lieder- und Duettabend mit einem gediegenen Programm. Gediegen waren auch ihre Darbietungen, die echt künstlerisches Streben mit gesundem Empfinden vereinigen. Fritz Lindemann begleitete, wie immer, daß es eine Freude war. — L. T. Grünberg, der einen Kompositionsabend gab, befindet sich auf einem seiner Natur nicht gemäßen Wege. Was

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei Busoni recht und organisch ist, ist bei seinem Schüler Grünberg gewollt und billig. Daß dieser nichts weniger als eine komplizierte Seele darstellt, beweist die Alltagskultur seiner Lieder, die das wahre Gesicht ihres Schöpfers sehen lassen. Arno Nadel

Stücke von Bach, Busoni und Liszt bildeten das Programm des Orgelabends von Wilhelm Middelschulte. Der bekannte Chicagoer Organist gehört zu unseren besten Organisten, zu den Vertretern der alten Orgelschule. Seine Registrierung und Klangschattierung, seine Farbeneffekte und Feinheiten der Wiedergabe zeigen einen großen Techniker und tüchtigen Musiker. Leider hatte er sein Programm nicht gerade glücklich zusammengestellt. Seine Übertragung der a-moll Phantasie und Fuge für Orgel klang wenig monumental und das Arrangement der Chaconne für Orgel war nichts weiter, als ein interessantes, aber verfehltes Experiment. — Im Beethovensaal hörte ich den Baritonisten Cécil Fanning, einen stimmbegabten Sänger, der in der Oper sein Glück machen wird. Am besten gelang ihm eine Arie aus Monteverdis „Orfeo", die er ausdrucksvoll, sicher und mit großen dramatischen Akzenten sang. Weniger gut gingen einige Schubertlieder vorüber, von denen namentlich „Du bist die Ruh" unter einem unsagbar verschleppten Tempo zu leiden hatte. — An der gleichen Stelle spielte Hugo Kander, ein blinder Klaviervirtuose, das Es-dur Konzert von Beethoven. Man kann die rein technische Leistung und das Geschick, mit dem sich der Konzertgeber auf der Klaviatur zurechtfand, anerkennen, muß aber bedauern, daß sich Herr Kander gerade das Beethoven-Konzert zu seinem Debut ausgewählt hatte. Georg Schünemann

Zur Einweihung der neuen Orgel im großen Saale der Philharmonie fand ein Konzert statt unter Mitwirkung von Bernhard Irrgang (Orgel), Felix Senius (Gesang), Max Seiffert (Cembalo) und dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Camillo Hildebrand. Das neue Werk aus der Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Co. in Ludwigsburg ist nach dem System der Elektro-Pneumatik erbaut und enthält in drei Manualen und Pedal 50 klingende und drei Transmissions-Register sowie ein Fernwerk. Unter Irrgangs Meisterhänden gewann man den Eindruck, daß man es mit einem Prachtinstrument zu tun hat, dem alle Farbenmischungen und Ausdrucksmöglichkeiten vom zartesten piano bis zum gewaltigsten fortissimo zur Verfügung stehen. — Der Pianist Christian Schiött, eine sympathische lyrische Natur, verfügt über eine beträchtliche mechanische Fertigkeit, und man möchte nur wünschen, daß er manchmal etwas mehr aus sich herausginge. — Hermann Gura zeigte sich wieder als bedeutender Lieder- und Balladensänger. Von Albert Bing sehr gut begleitet, brachte er auch mehrere Novitäten. Ich nenne als bedeutendste H. H. Wetzlers „Königin der Elfen". Auch die Wunderhorn-Gesänge von Franz Mikorey verdienen den Erfolg, der ihnen zuteil wurde. — Mit einem Programm, das fast nur Neues brachte, lernte ich den Baritonisten Oscar Seelig kennen. Er verfügt über eine weiche, gut gebildete Stimme, die allerdings kein sehr großes Volumen besitzt, die aber der Sänger völlig in der Gewalt hat. Hoffentlich wird die Höhe noch etwas ergiebiger. Der vornehme Vortrag zeigte Intelligenz. — Als sehr tüchtiger Pianist brachte sich Ernest Hutcheson wieder in Erinnerung. Er ist zwar in allen Stilarten seiner Kunst zu Hause, aber den unmittelbarsten und bedeutendsten Eindruck seiner Gestaltungskraft erhielt ich durch den Vortrag Lisztscher Werke, besonders durch die h-moll Sonate. — Weniger ertragreich war das Konzert, das Grace Potter (Klavier) und Helene von Sayn (Violine) gemeinsam veranstalteten. Das Können geht bei beiden vorläufig nicht über anständige Konservatoriumsleistungen hinaus. Emil Thilo

Kathleen Howard's noch immer schöne volle Altstimme eröffnete den Reigen der Konzerte. Abgesehen von der nicht durchweg zuverlässigen Deutlichkeit der Aussprache konnte der Gesang der Dame befriedigen. Die Stimme klingt glanzvoll und metallreich, am besten allerdings nur im höchsten Affekt des fortissimo, und das gibt um so mehr zu denken, als gerade im piano manches mißlang, was man auf das Konto der Zufallstücke zu setzen geneigt wäre, wenn nicht die vielen gepreßten Töne im mezzoforte der höheren Mittellage auf ein ersichtlich unrichtiges Bilden der Töne in gewissen Lagen schließen ließe. Die oft recht kniffliche Begleitung ihrer Gesänge führte E. J. Wolff mit feinem Geschmack aus. — Nach längerer Pause trat der Baritonist Richard Koennecke wieder vor das Berliner Konzertpublikum. Seine bekannten Vorzüge: ein klangvoll ausgiebiges Organ, sehr schöne Atemtechnik und durchdachter Vortrag sind ihm zum Glück erhalten geblieben; hinzugekommen sind einige für das Konzertpodium weniger erwünschte Manieren, vor allem ein theatralisches Unterstreichen im Vortrag, das oft weit über das Ziel hinausgeht. Hierunter litt fast der ganze erste Teil der von ihm zum Vortrag gewählten „Winterreise" von Schubert; bedeutendere Eindrücke erzielte er erst etwa von der Mitte des zweiten Teils an, wo die todestraurige Grundstimmung des ganzen Zyklus sich zu dramatischem Ausdruck vertieft. Als Begleiter unterstützte ihn am Flügel Erich J. Wolff in geradezu meisterhafter Weise. — Mit einer nicht übel geschulten, aber dem Volumen nach sehr kleinen Stimme (tieferer Sopran) debutierte Grete Jolles. In einer Serie Brahmsscher Lieder zeigte sie eine noch sehr der Verbesserung bedürftige Aussprache und eine Tonbildung, die durch häufig auftretende hauchige Beiklänge nicht durchweg auf richtige Intentionen schließen ließ. Programm und Vortrag zeugten zum Glück von künstlerischem Geschmack. Auch hier fungierte am Flügel E. J. Wolff mit einwandsfreier Überlegenheit. — Störend an dem Gesang von Maria Korth war vor allem ein unleidliches Vibrato des Tons, das am unangenehmsten sich gerade in breit ausströmender Kantilene bemerklich machte und hier die Sängerin um ein gut Teil ihrer Wirkung brachte. Sie ist augenscheinlich eine reife und routinierte Sängerin, deren Vortrag Geschmack und Sicherheit in der Erreichung ihrer Absichten erkennen läßt; sie sollte mit aller Energie an der Beseitigung dieser unkünstlerischen Beigabe arbeiten. Am Flügel saß Fritz Otto. — Thomas Denys

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sang mit sehr hübschem Erfolg Schumanns „Dichterliebe". Seine vortreffliche Aussprache und seine weiche, wohlklingende Stimme eignen sich für lyrische Kleinigkeiten im Genre der „Dichterliebe" recht gut. Nur als er sich mit einer Auswahl der schönsten Gesänge aus der „Winterreise" auf heroisches Gebiet wagte, da versagte sein Können. Vor allem reicht für Schuberts gewaltige dramatische Tonschöpfungen seine Höhe nicht aus, die, falsch gebildet, jeglichen Wohlklangs entbehrt. Alexander Neumann war ihm ein tüchtiger Genosse am Flügel.

Emil Liepe

MÜNCHEN: Gleichzeitig mit den Wagner-Vorstellungen im Prinzregenten-Theater und den Mozartaufführungen im Residenz-Theater, also in der zweiten Hälfte des August und der ersten Hälfte des September, fand auch in diesem Jahre ein vom Konzertverein veranstalteter Zyklus von zehn „Festkonzerten" statt, den Ferdinand Löwe leitete. Sieht man von der nicht eben sehr geschmackvollen und dem allgemeinen Superlativismus der sommerlichen Münchner Fremden-Kunstindustrie zugute zu haltenden Bezeichnung als „Festkonzerte" ab — eine Bezeichnung, an der der veranstaltende Konzertverein übrigens insofern halb unschuldig ist, als sie bei Gelegenheit des ersten derartigen Zyklus zuerst in der Presse aufgetaucht war —, so ist im übrigen nur Lobendes von diesen zehn Abenden zu sagen, die tatsächlich zu dem Schönsten und Wertvollsten gehören, was München in der Zeit seiner stärksten Fremdenüberflutung zu bieten hat. In diesem Jahre waren Auswahl und Zusammenstellung der Programme besonders glücklich geraten. Man hatte mit großem Geschick versucht, so etwas wie eine gedrängte Übersicht über die Entwicklung der Instrumentalmusik von Haydn bis Dukas zu geben, ohne lehrhaft historisierende Absicht, nur in Musterbeispielen gleichsam und darum auch in der Aufeinanderfolge die chronologische Folge nicht einhaltend. Die Großmeister der Symphonie: Beethoven, Bruckner, Brahms traten besonders hervor, die Bedeutung der Vor-Beethovenschen Klassiker war wenigstens angedeutet, die Romantiker waren nicht vernachlässigt, die Neuromantiker gut berücksichtigt und, was besondere Anerkennung verdient, den Modernen ein breiter Raum gegönnt. Man hörte von Haydn die Symphonie in B-dur No. 12 (Breitkopf & Härtel), von Mozart die Jupiter-Symphonie, von Beethoven die Eroica, die Fünfte, die Neunte und die Leonoren-Ouvertüre No. 3, von Schubert die Unvollendete in h-moll, von Weber die Freischütz-Ouvertüre und von Schumann die C dur Symphonie, von Richard Wagner das Siegfried-Idyll, von Berlioz „Liebesszene" und „Fee Mab" aus „Romeo und Julie", von Liszt die „Faust-Symphonie", von Brahms die Symphonieen in D-dur und e-moll, von Bruckner die in Es-dur („Romantische" No. 4), d-moll (No. 9) und B-dur (No. 5), von Hugo Wolf die Italienische Serenade und von Gustav Mahler die 7. Symphonie, von Richard Strauß „Don Juan", „Till Eulenspiegel" und die „Symphonia domestica", von Hans Pfitzner die Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn", von Reger die Hiller-Variationen, von Max Schillings den Prolog zu „König Ödipus", von Siegfried Wagner die Ouvertüre zu „Bruder Lustig", von Hausegger die symphonische Dichtung „Wieland der Schmied", von Ernst Boehe die „Tragische Ouvertüre", von Elgar die Variationen und von Paul Dukas den „Zauberlehrling". Es war nichts Geringes, dieses reiche und mannigfaltige Programm so durchzuführen, wie es Löwe zum höchsten Entzücken seiner Zuhörer tat. Er leistete in diesen Wochen eine Summe künstlerischer Arbeit, die nicht nur bei dem sommerlichen Zyklus selbst die schönsten Früchte zeitigte, sondern vor allem auch der Winterkampagne des Konzertvereins zugute kommen wird. Als ein wahrer Meister der Interpretationskunst, als ein Künstler, der Größe und Schlichtheit der Auffassung, untrüglichen Instinkt für das Richtige, treuen und begeisterten Sinn für das Echte und Große in unserer deutschen Musik mit einer im besten Sinne virtuosen Technik des Dirigierens und einer unermüdlichen Arbeitskraft verbindet, als ein solcher vorbildlicher Künstler hat Ferdinand Löwe auch in diesem Sommer wieder höchste, bestverdiente Triumphe gefeiert.

Rudolf Louis

SONDERSHAUSEN: Unter den Novitäten unserer diesjährigen Lohkonzerte war eine Reihe von Kompositionen kleinerer Form, pikante oder süße Zwischengerichte im musikalischen Speisezettel. Zu den pikanten gehört die naiv sein wollende Suite von Bizet „Jeux d'enfants", die in glücklich getroffener Tonmalerei Kinderspiele als Nachahmung reiferen Menschenlebens illustriert. Mit feinem Humor gewürzt ist besonders der Diskurs von „petit mari et petite femme", in dem die Frau das große Wort führt. Zu den Süßigkeiten, mit Veilchen und Rosen garniert, zählen wir die zwei kurzen Charakterstücke „Canzonetta" für Streichquintett und „Valse romantique" für kleines Orchester von Jean Sibelius, die mit empfindsamen Reizen ausgestattet sind. Höhere Ansprüche an die Phantasie des Hörers stellen die „Drei Böcklin-Phantasieen" von Felix Woyrsch, die malerische Motive in Tönen wiederzugeben versuchen. Halb Tonmalerei, halb Stimmungsmusik ist es, die uns die bekannten Bilder „Die Toteninsel", „Der Eremit", „Im Spiel der Wellen" vor das innere Auge zaubert. Die Gegensätze des düster Starren, innig Frommen und neckisch Lebendigen sind gut gewählt und zur Erscheinung gebracht. Georg Richard Kruse-Berlin brachte im 12. Lohkonzert, die von ihm nach den im Leipziger Archiv aufgefundenen Stimmen zusammengestellte Symphonie in D-dur von Otto Nicolai zur Aufführung, die den Einfluß Beethovens, Schuberts und Mendelssohns erkennen läßt, aber auch durch Vorausnahme Brahmsscher Ideen überrascht. Einen freundlichen Nachklang zum 70. Geburtstag des Dresdener Komponisten Reinhold Becker bildete die Aufführung seiner C-dur Symphonie op. 140 in Gegenwart des Tonschöpfers. Das Werk bringt in klassischer Form das alte Motiv des Menschendaseins „Durch Kampf zum Sieg" mit allen künstlerischen Mitteln tonschön zum Ausdruck. Ein besonders anmutiger Satz ist das Scherzo, ein Märchen voll duftigen Zaubers. Die Bekanntschaft mit dem interessanten Violinkonzert op. 10 von Karl Bleyle verdanken wir wieder dem Freunde des Neuen, unserem Konzertmeister Plümer. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikfest. Die Franz Liszt-Gesellschaft-Berlin (Direktion Martha Remmert) veranstaltete am 21. und 22. September hier mit Unterstützung der Fürstlichen Hofkapelle und hiesiger Chorvereinigungen ein Musikfest, bestehend aus zwei Abendkonzerten und einer Matinee in der Stadtkirche. Der Zweck der Gesellschaft, für möglichst würdige Aufführung Lisztscher Werke tätig zu sein, schließt nicht aus, auch für geistesverwandte Komponisten zu wirken; ja, die Stilbeschränkung ist durchaus nicht engherzig. So hatten wir neben Wagner, Bruckner, Brahms und Reger, die als stilbildende Größen geachtet werden, noch Max Schillings, E. E. Taubert als Orchesterkomponisten, Christian Sinding, Ad. Wallnöfer, Winterberger, Alexander Ritter, Franz Tunder, Sgambati und César Franck als Schöpfer weltlicher und geistlicher Vokalmusik auf den Programmen. Der dritte Teil aller Nummern war Lisztschen Werken eingeräumt, vertreten durch die „Bergsymphonie", von unserer Hofkapelle unter Leitung von Prof. Corbach, der als Festdirigent fungierte, sehr beschwingt ausgeführt, durch die „Ungarische Phantasie" und h-moll Sonate, die erstere von Martha Remmert mit Feuer und Poesie, die letztere von Bertrand Roth mit durchsichtiger Klarheit und geläutertstem Geschmack gespielt. Die Orgelphantasie „Weinen—Klagen" hatte Arthur Egidi zum berufensten Interpreten, einige Männerquartette und -chöre wurden vom Solistenensemble der Liszt-Gesellschaft, bzw. mit Verstärkung durch einen hiesigen Männerchor gesungen. Als Gesangssolisten wirkten die Damen Anna Erler-Schnaudt als Stimmung erregende Sängerin Regerscher und Sindingscher Lieder, Johanna Dietz, die uns schwermütige, fast zu süße religiöse Gesänge von Franck, Winterberger, Alexander Ritter (von diesem „Tu solus sanctus" in der Uraufführung) mit vollendeter Kunst vortrug, und Selma vom Scheidt, die in Isoldens Liebestod die nicht erschienene Frau Schabbel-Zoder erfolgreich vertrat und die verheißene „Gunlöd"-Szene durch Elisabeths Arie „Dich teure Halle" dankenswert ersetzte. Der lyrische Bariton Curt Lietzmann und unser stimmgewaltiger Heldenbariton Prof. Fischer wirkten als Solisten im Kirchenkonzert. Mit den „Ernsten Gesängen" von Brahms erzielte Fischer tiefen Eindruck. Als hervorragende Gaben des 1. Konzerts müssen hervorgehoben werden: Bruckners Streichquintett in F-dur, in seiner köstlichen Frische und Innigkeit von den Herren Corbach, Plümer, Martin, Rauschenbach, Wörl hochkünstlerisch wiedergegeben, und „Ballade" für großes Orchester op. 54 von E. E. Taubert, eine tonschöne Komposition, die in klassische Formen romantischen Inhalt ergießt. Großen Erfolg errang „Das eleusische Fest" von Schiller mit melodramatischer Begleitung des Orchesters von Max Schillings. Die Deklamation führte die Hofschauspielerin Jakobi-Heußler so vorzüglich aus, daß sie wohl dem strengsten Ästhetiker Geschmack an dem vielangefochtenen Kunstgenre beibringen konnte. Adolf Wallnöfer, der mit eigenen Liedern auftrat, gefiel als Komponist besser wie als Sänger. M. Boltz

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Auch der Bilderteil des vorliegenden Hefts ist Brahms gewidmet; er ist, wie der des ersten Oktoberhefts, der kürzlich erschienenen deutschen Ausgabe der Brahms-Biographie von Fuller-Maitland entnommen. Von den beiden Zeichnungen Brahms am Klavier von Willy von Beckerath erscheint uns die erste durch impressionistische Augenblickswirkung als die wertvollere; die zweite ist die beliebtere und weithin bekannte, namentlich seit J. V. Widmann auf das famose Blatt so nachdrücklich hingewiesen hat. Das folgende Porträt — gleichfalls von Willy von Beckerath — besticht durch eine gewisse Monumentalität auf kleinem Raum; dabei steckt es aber voller Intimitäten, als ob der Meister dem Zeichner nicht gesessen hätte.

Hieran schließen wir ein Porträt vom Jahre 1883, das erste, das Brahms im Schmuck des wallenden Bartes zeigt.

Als weitere Proben von Brahms' Noten- und Handschrift bieten wir in Faksimile (2 Blatt) das Lied „Nachtwandler" (Gedicht von Max Kalbeck) und einen Brief an seine Stiefmutter, vom Sommer 1893 aus Ischl, ein sprechendes Dokument für das rührende Verhältnis des Meisters zu seinen Angehörigen, ebenso charakteristisch für den Menschen Brahms, wie das von uns gewählte Motto des vorliegenden Hefts.

Anfang und Ende des Brahmsschen Lebens versinnbildlichen die beiden nächsten Abbildungen: sein ärmlich-bescheidenes Geburtshaus in Hamburg und sein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof, wo er neben den Wiener Großmeistern der Tonkunst seine letzte Ruhestätte gefunden hat.

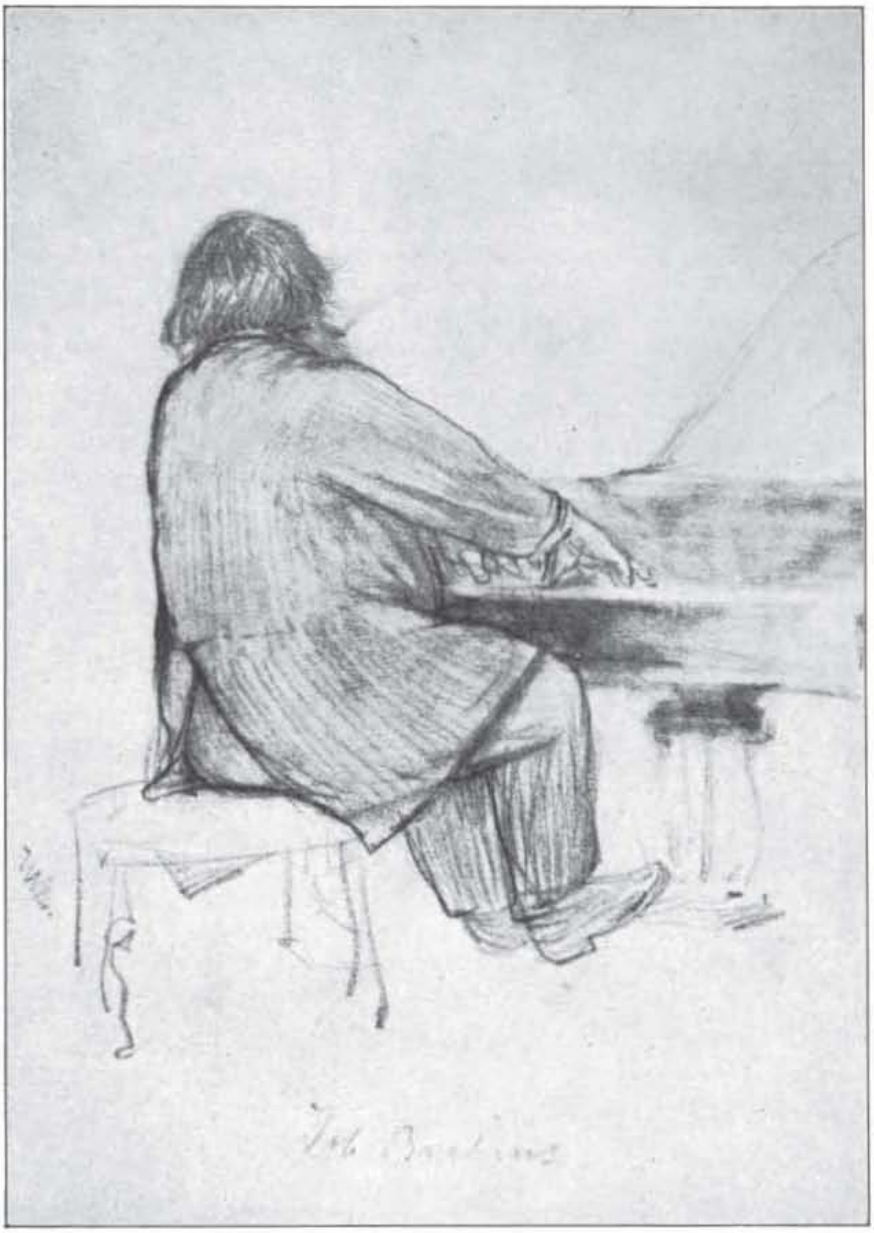
Zum Artikel von Gustav Jenner gehört das Porträt von Eduard Marxsen, dem Lehrer von Brahms. Es ist wie das vorangehende Bild in Maria Fellingers „Brahms-Bilder" enthalten; zur Veröffentlichung erhielten wir die Erlaubnis von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANNES BRAHMS AM KLAVIER

Zeichnung von Willy von Beckerath

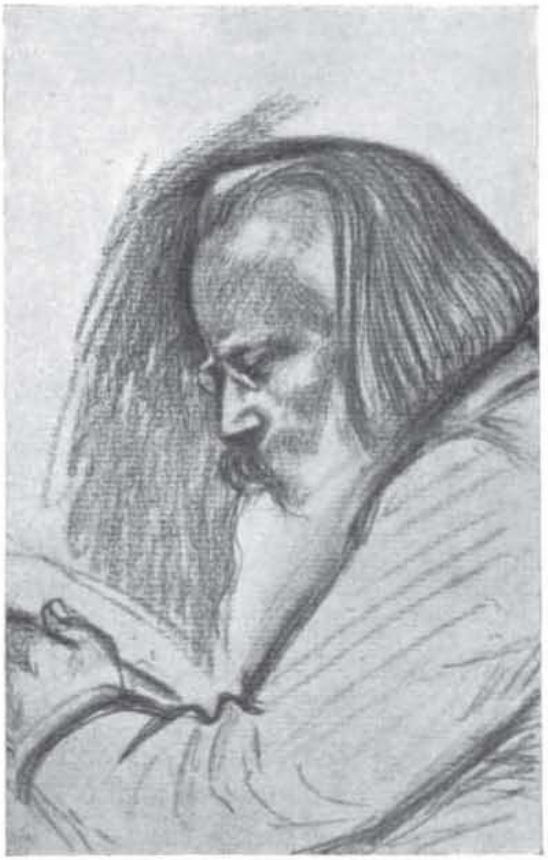
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



BRAHMS AM KLAVIER

Zeichnung von Willy von Beckerath, 1899

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANNES BRAHMS

Zeichnung nach dem Leben von Willy von Beckerath, 1896

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



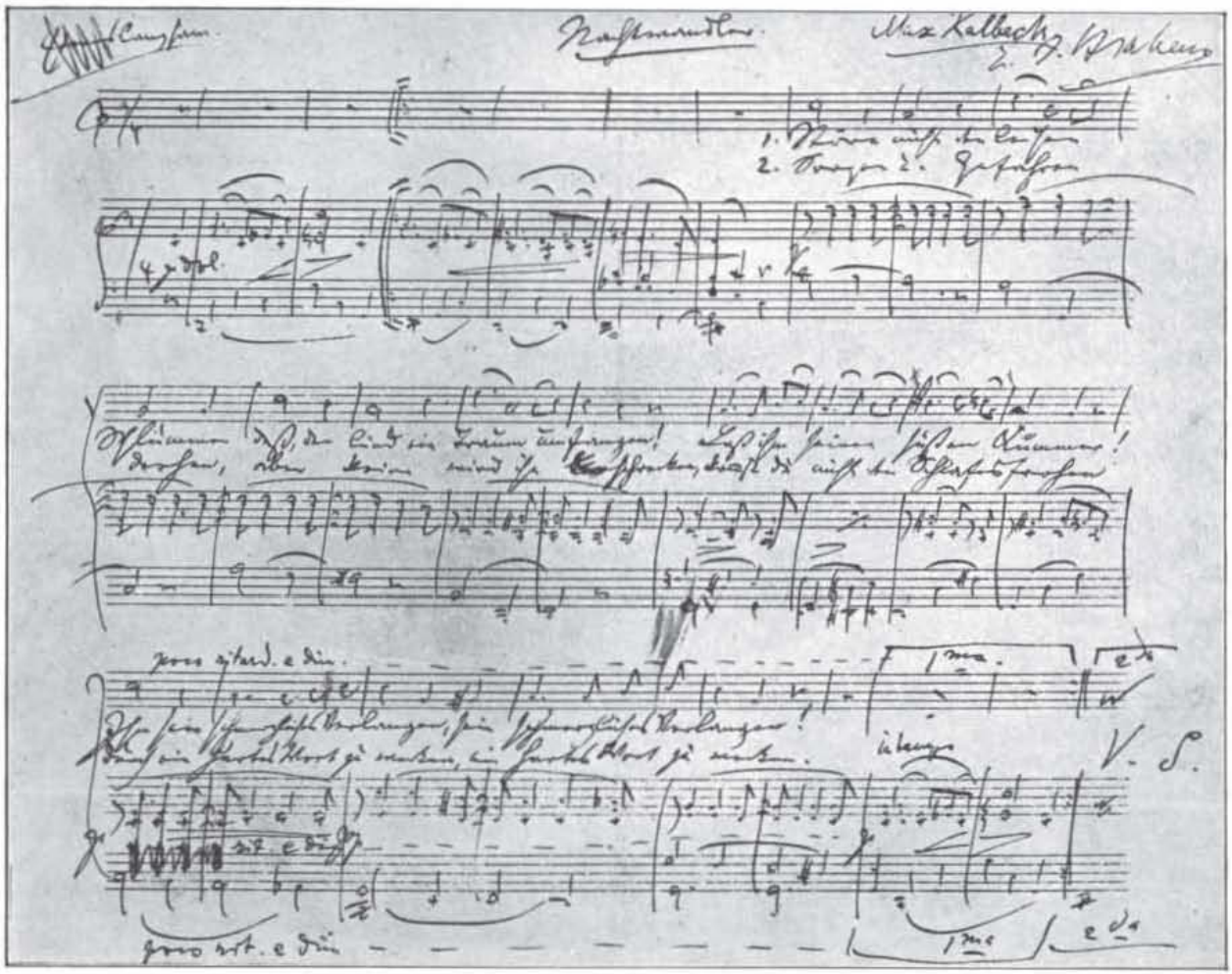
JOHANNES BRAHMS
1883

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



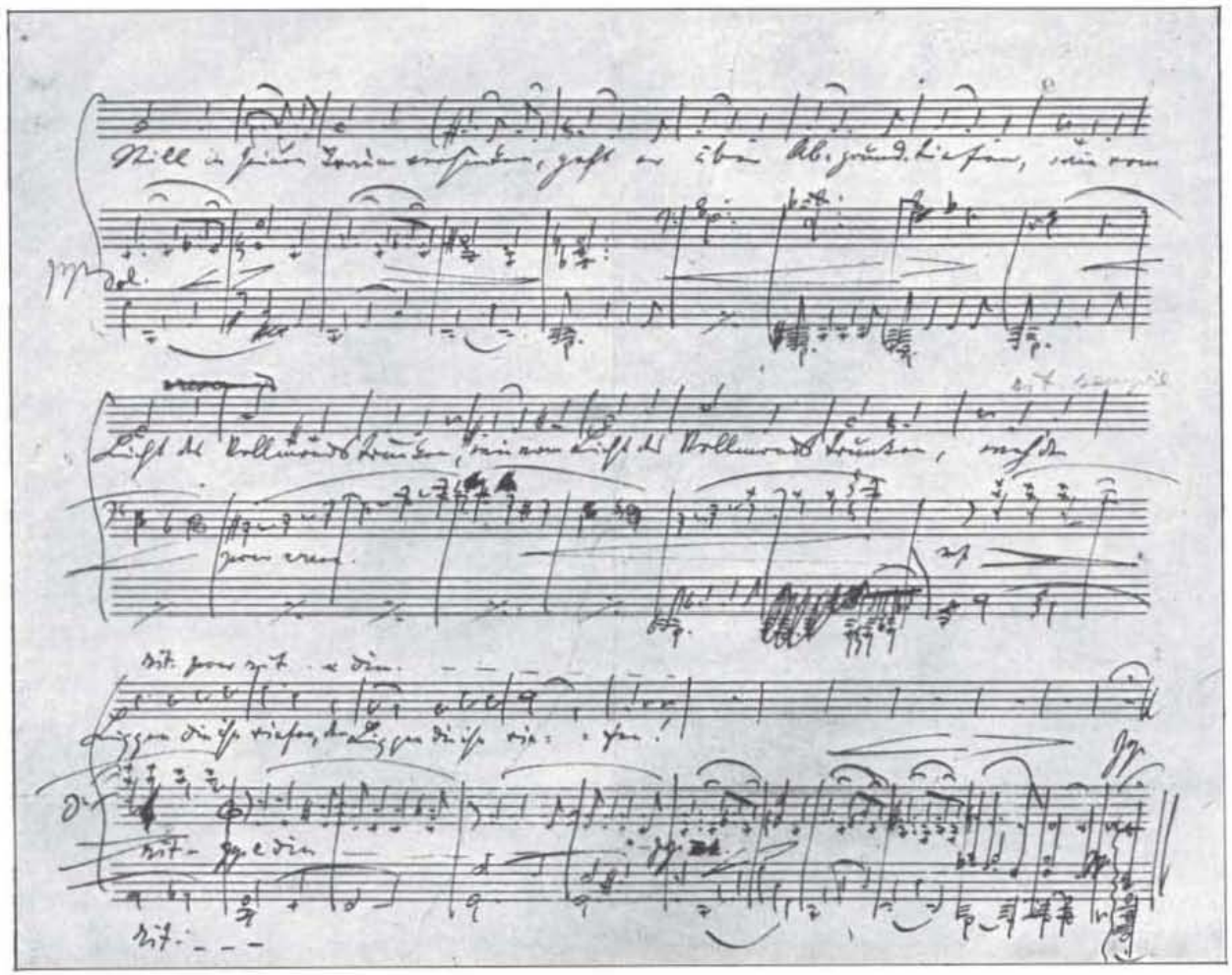
JOHANNES BRAHMS
1883

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



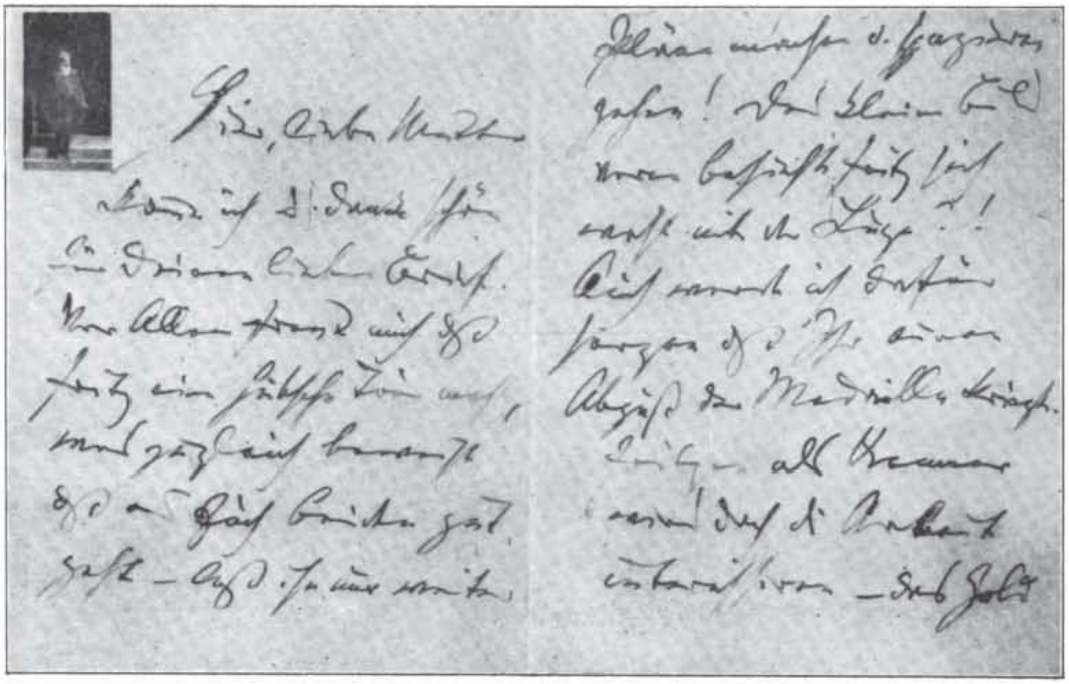
BRAHMS: DER NACHTWANDLER, ERSTE SEITE

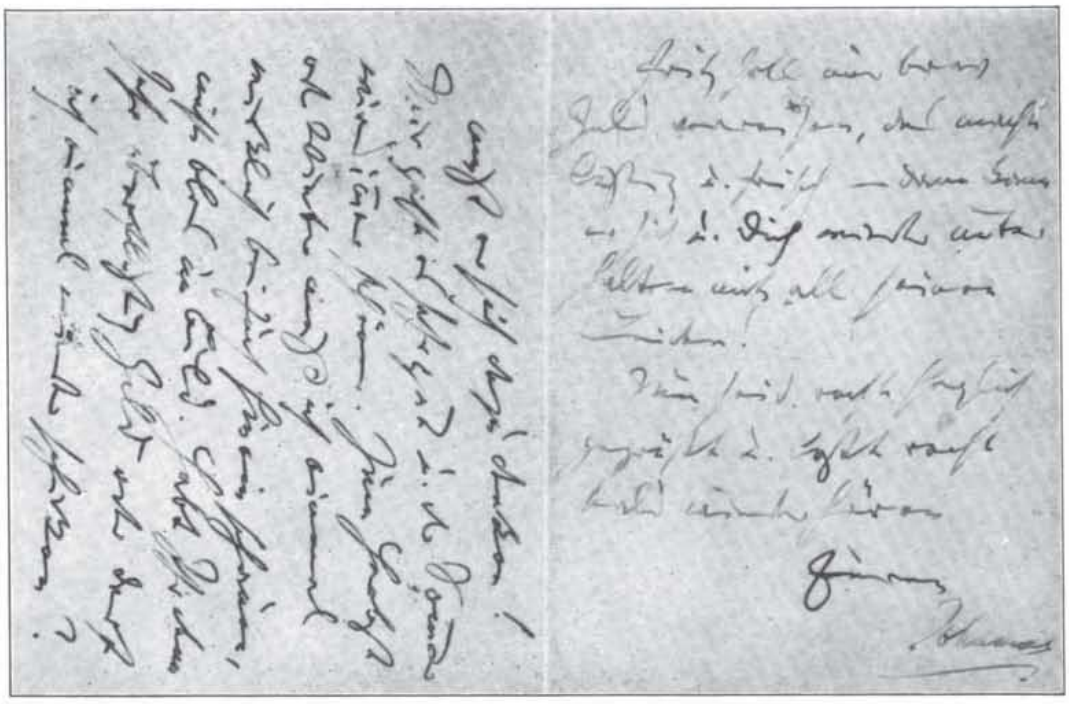
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



BRAHMS: DER NACHTWANDLER, ZWEITE SEITE

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





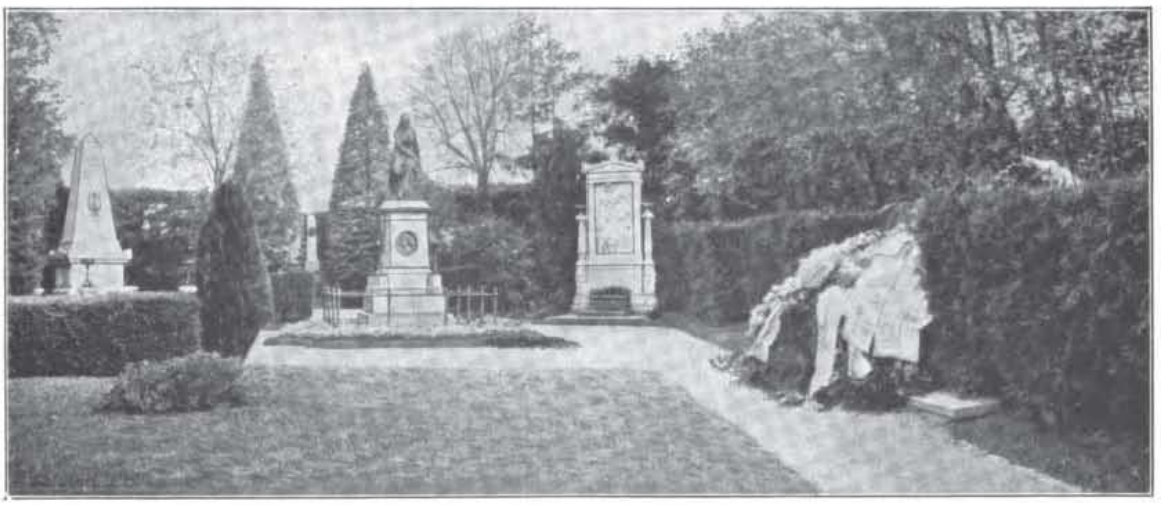
EIN BRIEF VON BRAHMS AN SEINE STIEFMUTTER

Ischl, Sommer 1893

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



BRAHMS' GEBURTSHAUS IN HAMBURG:
SCHLÜTERS HOF (SPECKSGANG), HEUTE SPECKSTRASSE 60



Beethoven Gluck Mozart Schubert Brahms

LAGE VON BRAHMS' GRAB UNTER DEN EHRENGRÄBERN DER STADT WIEN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EDUARD MARXSEN
Nach einer alten Photographie

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 3 · ERSTES NOVEMBER-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes.

Lessing

INHALT DES 1. NOVEMBER-HEFTES

WALTHER HIRSCHBERG: Über die Grenzen der Programmmusik

MAX UNGER: Nova Beethoveniana. I.

WOLFGANG ADAM: Zur Besetzung des Bach-Orchesters. Anregungen

MAX BURKHARDT: Die Aufführungen französischer Musik in Schwerin (12. bis 15. Oktober)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wolfgang Golther, Hjalmar Arlberg, Arnold Schering, Wilhelm Altmann, Hanns Reiß, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Baden-Baden, Berlin, Braunschweig, Bremen, Budapest, Cincinnati, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Graz, Halle a. S., Hannover, Johannesburg, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Luzern, Moskau, München, Riga, Stuttgart, Valparaiso, Wien, Zürich.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Die neuen Stuttgarter Hoftheater, erbaut von Max Littmann: Das große Haus; Das kleine Haus; Blick in den Zuschauerraum des großen Hauses; Blick in den Zuschauerraum des kleinen Hauses; Das neue Stadttheater in Duisburg, erbaut von Martin Dülfer (2 Aufnahmen); Faksimile eines Briefes von Johann Sebastian Bach an den Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen; Porträt von Reinhold Becker

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER DIE GRENZEN DER PROGRAMMUSIK

VON WALTHER HIRSCHBERG IN BERLIN

Goethe macht bei einem Kunstwerke die Unterscheidung zwischen Stoff, Gehalt und Form als dessen drei wesentlichen Eigentümlichkeiten. Hiervon bietet den Stoff dem Künstler die Welt; der Gehalt ist das Erlebnis des Stoffes durch den Künstler, der Gehalt seines eigenen Lebens; in der Form gelangt das Werk zu seiner höchsten Entfaltung. Bei dieser Einteilung mißt Goethe dem Stoff die geringste und überhaupt nur eine untergeordnete Bedeutung bei, und er ist etwas ungehalten über die deutschen Ästhetiker, daß sie immer von poetischen und unpoetischen Gegenständen redeten; wenn sie auch in gewisser Hinsicht nicht ganz Unrecht haben mögen, so komme es doch zuletzt auf das Gemüt an, ob ihm der Gegenstand etwas bedeuten solle, und so deucht ihm das Leere und Gehaltreiche mehr im Subjekt als im Objekt zu liegen. Diese Unterscheidung zwischen Stoff, Gehalt und Form führt nun Goethe in allen Künsten durch, auch in der Musik, und er schätzt diese gerade deshalb besonders hoch, weil bei ihr der Stoff fehlt. „Die Würde der Kunst erscheint," sagt er, „bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt." Diese Worte haben ihre Geltung besonders für das, was im allgemeinen mit absoluter Musik, oder nach Liszts Vorgang vielleicht besser mit spezifischer Musik bezeichnet wird. Hier liegt die Frage nahe, wodurch wohl in der Musik das Stoffliche ersetzt wird, und ihre Beantwortung ist, daß die Quelle der Musik wie die der anderen Künste das Leben ist, mit dem einzigen Unterschiede, daß in den anderen Künsten der Stoff im Kunstwerke beibehalten wird, während er in der Musik unsichtbar bleibt. Die Hauptgebiete des menschlichen Lebens: die Beziehungen des Menschen zu der ihn umgebenden Natur, die Beziehungen des Menschen zu den Künsten und die Beziehungen der Menschen untereinander sind es, die auch für den Musiker die Anregungen bieten, die seine Phantasie befruchten, und es vertritt in der Musik die Anregung durch den Stoff dieselbe Stelle, die in den anderen Künsten der Stoff selbst einnimmt.

Die Aussprüche der Komponisten selbst werden das klar machen. Zu Louis Schlösser, der als junger Musiker in den Jahren 1822—1823 sich des Umganges mit Beethoven erfreuen durfte, sagte dieser einmal:

„Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als ihn Schindler fragt, welches die poetische Idee in der Appassionata sei, antwortet er: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm!" An Bettina von Arnim schreibt er über die zusammen verlebten Tage (über die Echtheit des Briefes bestehen kaum noch Zweifel), die schönsten Themas seien damals aus ihren Blicken in sein Herz geschlüpft, die erst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigiert. Und zu Neate sagt er: „Ich habe immer ein Gemälde in meinen Gedanken, wenn ich am Komponieren bin und arbeite nach demselben."

Über Chopin's „Préludes" schreibt George Sand:

„Einige stellen die Erscheinung verstorbener Mönche dar und sind ein Nachklang der Grabgesänge, die ihn verfolgten, andere sind sanft und melancholisch, sie wurden ihm in der Stunde der Sonne und der Gesundheit eingegeben, beim lustigen Gelächter der Kinder unter seinem Fenster, beim Klange ferner Guitarren, beim Gesange der Vögel unter dem feuchten Laub, beim Anblick der kleinen bleichen aus dem Schnee hervorblühenden Rosen. Eines ist darunter, das er während eines trostlosen Regenabends ersann, und das die Seele auf das tiefste herabstimmt."

Zu Schumann äußert Chopin, zu der Komposition seiner Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden zu sein; das g-moll Nocturne, op. 15 No. 3 will er ursprünglich betiteln: „Nach einer Vorstellung des Trauerspiels Hamlet", ähnlich wie später das Grieg'sche Wächterlied (Lyrische Stücke, op. 12, 3) die Überschrift trägt: „Nach einer Aufführung von Shakespeare's Macbeth komponiert". Im Gedenken an die schwerleidende Clara Schumann entstehen unter dem Schatten ihres Todes 1896 Brahms' „Vier ernste Gesänge"; auf die Gestaltung seiner c-moll Symphonie soll eine Aufführung von Schumanns Manfredouvertüre von entscheidendem Einfluß gewesen sein. Glasenapp berichtet in seiner Wagner-Biographie, daß eine Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven in Paris unter Habenecks Leitung den ersten Anstoß zur Komposition von Wagners Faustouvertüre gegeben habe. Auch für die vor-Beethovensche Zeit finden sich diese Beispiele. So berichtet Spitta, daß Bach, wenn er frei vor Zuhörern phantasieren wollte, mit dem Spiel fertiger Musikstücke begann, und zwar, was besonders merkwürdig erscheint, am liebsten mit dem Spiel von Stücken fremder Komponisten.

Am deutlichsten tritt die Verbindung des künstlerischen Schaffens mit allen Zuständen des Lebens in den Aussprüchen Robert Schumanns hervor, der als Ästhetiker vor allen anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts seinen Platz hat. Er ist es, der immer wieder den Lebensgehalt der Musik betont, den Lebensgehalt, den er überall in seinen Kritiken sucht, und den er selbst in seinen Werken aussprechen will. Ich will mich hier zunächst auf ein paar Aussprüche Schumanns über sein eigenes Schaffen beschränken. An Kosmaly schreibt er 1843 bei der Übersendung älterer Kompositionen:

„Es sind meistens Wiederspiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens. Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen; es ist

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wohl auch jetzt noch so, wo ich mich freilich und auch meine Kunst mehr beherrschen gelernt habe. Wie viele Leiden und Freuden in diesem kleinen Häuflein Noten zusammen begraben liegen, Ihr mitfühlend Herz wird das herausfinden,"

und dann in demselben Brief:

„. . . daß Bach und Jean Paul den größten Einfluß auf mich geübt in früheren Zeiten, finden Sie wohl auch ohne meine Anmerkung heraus."

An Clara sind die Zeilen gerichtet:

„Es afficiert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß."

An Heinrich Dorn, seinen alten Lehrer, schreibt er:

„Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Conzert, die Sonate [gemeint ist die fis-moll Sonate], die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Noveletten hat sie beinahe allein verschuldet."

In den Davidsbündlertänzen sind Erinnerungen an seinen frühverstorbenen Freund Schunke, dann wieder sind darin „viele Hochzeitsgedanken"; einmal sagt er: ein ganzer Polterabend wäre die Geschichte. Die „Phantasie" ist eine „tiefe Klage um Clara"; in den Kreisleriana spielt sie und ein Gedanke von ihr die Hauptrolle. Ihr will er sie widmen, „. . . ja ihr und niemandem anderen — da wird sie lächeln so hold, wenn sie sich wiederfindet". Den Beschluß dieser Zitate möge einer der schönsten Briefe Schumanns an seine Braut über die „Noveletten" bilden. Hier schreibt er:

„Braut, in den Noveletten kommst Du in allen möglichen Lagen und Stellungen und anderen unwiderstehlichen Dingen an Dir vor! Ja, sieh mich nur an! Ich behaupte, Noveletten kann nur einer schreiben, der solche Augen kennt wie Deine, solche Lippen berührt hat wie Deine — kurz, besseres kann man wohl machen, aber ähnliches schwer."

Diese Beispiele ließen sich noch beliebig vermehren, sowohl bei Schumann als bei den anderen. Der wundervolle Einfluß der Liebe zu Mathilde Wesendonk bei Richard Wagner, zu Henriette Smithson bei Berlioz, zu seiner Magdalene bei Bach gehören hierher. Doch das ist nicht das Wesentliche, in einzelnen Fällen den Einfluß der Natur und der Liebe auf das musikalische Schaffen zu beweisen. Wie oft ist nicht die Musik gerade als die Verkünderin und Sprache der Liebe bezeichnet worden. Das Wesentliche ist, daß es überhaupt keine wirklich innerlich und tief empfundene Musik gibt, die nicht im Leben ihre Quellen hat. Sie ist immer im höchsten Grade symbolisch, Abbild der eigenen Persönlichkeit und des eigenen Lebens. Vielleicht war Beethoven einer der ersten, der bewußt über die bloße Musikerbildung hinausstrebte, den alles, was in der Welt vorging, berührte, und der sich über alle Fragen des Lebens und der Welt Aufschluß zu geben versuchte.

Man kann sogar, wenn irgend etwas in ästhetischen Fragen, die Abhängigkeit der Phantasie des Musikers von Dingen außer uns beweisen. Solange man glaubt, daß die Musik hauptsächlich eine Gefühlskunst ist,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

solange wird man auch die Wichtigkeit des Erlebnisses für das musikalische Schaffen zugeben müssen, denn das Gefühl ist eine Funktion, die sich lediglich an einem Gegenstand (Erlebnis) vollziehen kann; solange ist eine Musik, die nur klingt, eine Musik ohne Inhalt, nur ein psychologischer Irrtum, oder das Wesen dieser Kunst wäre überhaupt nicht zu verstehen. Durch die Goethesche Unterscheidung zwischen Stoff und Gehalt — statt Inhalt — wird auch der Irrtum sofort klar: den Gehalt hätte man wahrscheinlich weniger bestritten als den Inhalt.

Diese Beziehungen zum Leben sind es, die Philosophen in ihrer Musikästhetik so oft übersehen. Laplace erklärt sie geradezu für eine tierische Kunst, Leibniz hält sie für ein „Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi"; diesen steht auf der anderen Seite Schopenhauer gegenüber, der in ihr den „Weltwillen" sieht, und der sie wohl offensichtlich überschätzt. Schopenhauer aber steht unter den Philosophen der Ästhetik Robert Schumann am nächsten mit dem Satze: „Überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen." Der Ausdruck „absolute Musik" ist anscheinend eine Erfindung Kants. Auch er behauptet, daß die Musik für die Kultur der Menschen ohne Bedeutung sei und weist ihr darum im Wettstreit der Künste den untersten Platz an, noch unter der Lustgärtnerei. Er leugnet zwar ihren Inhalt nicht ganz ab, wie es sonst die Formalästhetiker oft, unter ihnen zuletzt und am scharfsinnigsten Eduard Hanslick, tun, aber er erkennt als ihren Inhalt nur ein „Spiel der Empfindungen", dessen Wert er sehr gering setzt. Kants Musikkritik wurde dann von Nägeli weitergeführt, und dieser machte dann, gestützt auf Kants „Spiel der Empfindungen", den Spieltrieb zu einem der Hauptmotive musikalischer Gestaltung. Und wirklich haben wir in dieser Zeit in der Ornamentistenschule Kalkbrenner, Herz, Hünten, Czerny eine Musik fast ohne Inhalt oder besser ohne Gehalt, eine absolute Musik. Es folgt dann später unter den Ästhetikern nach einigen geringeren wie Ulibischeff, der die bekannte Schrift gegen Beethoven veröffentlichte, als Stütze der Formalästhetik, wie erwähnt, Eduard Hanslick. Er kennt in der Musik nur „tönend bewegte Formen", „Tonreihen" ohne Inhalt. Hier ergibt sich die Unrichtigkeit der Behauptung, daß die Musik nur einen rein musikalischen Inhalt habe, am leichtesten daraus — worauf Hermann Kretzschmar hinweist —, wenn man sie auf andere Künste überträgt; man erhält dann statt des Inhalts das Mittel der Verdeutlichung des Inhalts, in der Poesie Silbenreihen und in der Malerei Farben und Linien. Heute darf dieser Standpunkt wohl als überwunden gelten; der Lebens- und Sprachgehalt der Musik ist wieder in seine Rechte eingesetzt, und die absolute Musik ist als eine „ästhetische Unklarheit", wie sie Kretzschmar nennt, abgewiesen. Schumann schreibt einmal von der Musik: „Ich halte die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musik noch für die veredelte Sprache der Seele; andere finden in ihr einen Ohrenrausch, andere ein Rechenexempel." Sie spricht zu ihm, sagt er an anderer Stelle, wie die Blumen zu ihm sprechen, wie sich Augen geheimnisvolle Märchen erzählen. Sie spricht zu uns und erzählt uns vom Leben.

Wir überblicken das Vorangehende und erkennen, daß so (in gewissem Sinne) jede wahrhaft empfundene Musik Programmusik ist, und zwar subjektive Programmusik, wie ich sie im Gegensatz zu der objektiven oder deskriptiven, von der später noch die Rede sein wird, nennen will. Es ist dann zwischen spezifischer Musik und Programmusik in diesem Sinne nur ein Unterschied, und zwar ein rein äußerlicher, das Wesen der Sache nicht treffender: nämlich, daß uns im Falle der obengenannten spezifischen Musik das subjektive Programm unbekannt ist, daß wir dagegen, sobald es uns (durch die Überschrift oder durch eine zufällige Äußerung des Komponisten) bekannt wird, von „subjektiver Programmusik" sprechen. Die Beziehung der Ideen auf bestimmte Vorgänge ist bei der subjektiven Programmusik bemerkbar und nachweisbar, bei der spezifischen Musik nicht. Im allgemeinen wird es unbekannt sein, welche Erlebnisse den Ursprung der Musik bilden. Die Komponisten werden es meist selbst nicht wissen, ob ihnen ihre Phantasieen von außen oder von innen gekommen sind, und Gustav Mahler sagt:

„Ich weiß für mich, daß ich, solange ich meine Erlebnisse in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch (symphonisch) auszudrücken, beginnt erst da, wo die dunklen Empfindungen weilten, also sozusagen an der Pforte, die in die andere Welt hinüber führt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinander fallen."

Vielleicht liegt gerade in dieser Unbestimmtheit, in dem Geheimnisvollen des Ursprungs ein Hauptreiz der Schönheit der Musik, der Kunst, „deren Vater und Mutter", wie Schumann sagt, „keiner nennen kann"; E. T. A. Hoffmann nennt sie „die romantischste aller Künste", fast möchte er sagen, allein romantisch, denn nur das Unendliche sei ihr Vorwurf. Sie ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn hinaus aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Worten zu ihm spreche. Selbst Liszt, der Apostel der Programmusik im engeren Sinne, der objektiven Programmusik schreibt, daß der Instrumentalkomponist der spezifischen Musik durch

„Erhabenheit des Gefühls und Gewalt der Formen höher als jeder Andere und sogar zu einer Höhe hinaufsteigen könne, zu welcher kein Programm ihm zu folgen vermöge, und daß der Himmel verhüten möge, daß jemand im Eifer des Docierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glauben abschwören sollte, mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes."

Es ist gerade die Undeutlichkeit und Unselbständigkeit des Sprachgehaltes der Musik, die ihr die Gabe verleiht, die tiefsten seelischen Erleb-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nisse, für die die Worte schon fast nicht mehr ausreichen, auszusprechen; sie kann den inneren Gehalt eines Erlebnisses ohne dessen Äußerlichkeiten geben.

Diese Äußerlichkeiten gibt auch der subjektive Programmusiker nicht. Der Hauptunterschied zwischen der objektiven und subjektiven Programmusik ist der, daß der subjektive Komponist die Gefühle gibt, die er von bestimmten Dingen empfangen hat, während der objektive die Ursachen seines Erlebnisses selbst zu geben sucht. Der subjektive Musiker malt nicht, zeichnet nicht, stellt nicht dar, drückt nicht etwas aus, wie der objektive es tut. Die Hauptrolle spielt nicht die Ursache des seelischen Erlebens für ihn, sondern der Reflex auf die eigene Seele. Das seelische Erlebnis in der Musik ist auch vorhanden, wenn wir es nicht in Worten oder in der Form der Vorstellung haben. Erst bei dem objektiven Musiker tritt etwas in die Musik ein, was man mit dem Stoff bei den anderen Künsten im Goetheschen Sinne vergleichen kann. Hieraus ergibt sich schon, daß dem subjektiven Musiker die Überschrift unwesentlich ist; sie ist gut, um dem offenbaren Fehlgreifen bei einem Stück vorzubeugen, aber sie ist dem Musiker weiter nichts als eine genauere Vortragsbezeichnung, und sie ist von dem Augenblicke an unwesentlich, wo das Stück erlebt ist. Diese Stücke werden nicht und sollen nicht erst durch die Überschrift verständlich werden, wie es bei objektiver Programmusik der Fall ist. Es sind nur feinere Fingerzeige für die Auffassung; „wie ein Kondukt“ schreibt Mahler einmal in seiner Fünften Symphonie, und bei Schumann in seinen Davidsbündlertänzen finden wir: „hierauf schloß Florestan, und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen“, oder: „ganz zum Schluß meinte Eusebius noch folgendes: dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen“. Mahler schreibt sogar einmal in seiner Sechsten Symphonie an einer Stelle, sie solle klingen, wie

„in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt, aus der Ferne herüberklingenden höheren und tieferen Glocken einer weidenden Herde. Es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, daß diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zuläßt.“

Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß schon Überschriften wie „Nocturne“, „Barcarole“, „Spinnerlied“, „Jagdlied“, „Rhapsodie“, „Aufforderung zum Tanz“, „Trauermarsch auf den Tod eines Helden“, „Wut über den verlorenen Groschen“, nicht mehr rein musikalische Bezeichnungen sind, sondern ihre Anknüpfungspunkte mit dem Leben deutlich genug aussprechen.

Eines der frühesten Beispiele subjektiver Programmusik findet sich in der venezianischen Opernouvertüre, ein späteres Beispiel bilden die Orgelchoräle Bachs. Von Beethoven an sind die Hauptvertreter der subjektiven Programmusik Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, Mendelssohn und Grieg, die der objektiven Berlioz, Liszt und Richard Strauß. Von jenen wieder ist Schumann subjektiver als Mendelssohn, Grieg hält zwischen diesen beiden ungefähr die Mitte. Wagner kommt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbst als Programmusiker wenig in Betracht; er würde jedoch eine Zwischenstufe zwischen der subjektiven und der objektiven Programmusik bilden. Als programmusikalisches Werk wäre außer den Ouvertüren und Vorspielen zu seinen Musikdramen hauptsächlich die Faust-Ouvertüre zu nennen, die aber nicht Situationen des „Faust" wiedergibt, sondern erwachsen ist aus einer Vermischung seines Seelenzustandes im Augenblick der Komposition mit dem allgemeinen Erlebnis, das der „Faust" ihm gewesen ist. Wagner steht auch sonst der subjektiven Programmusik näher als der objektiven; ähnlich auch Spohr, bei dem Symphonieen mit und ohne Programm abwechseln.

Eine Bonaparte-Symphonie und eine Coriolan-Ouvertüre kann man sich auch ganz anders vorstellen, als sie Beethoven geschaffen hat, und es ist wirklich gleichgültig, daß Beethoven seine Coriolan-Ouvertüre nicht zu Shakespeares, sondern zu Collins „Coriolan" geschrieben hat. Die Dritte Symphonie ist ebensosehr Beethoven wie seine Siebente. Sie ist nicht Napoleon, sondern Beethoven, seine Idee vom Gewaltigen, Erhabenen, sein „Heldenleben". Die Worte, die Beethoven seiner Pastorale vorgeschrieben hat, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" treffen wirklich, wie Schumann betont, den Kernpunkt der Programmusikfrage.

„Beethoven hat gar wohl," schreibt dieser, „die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoral-Symphonie lief. In den paar Worten ‚mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei' liegt eine ganze Ästhetik für Komponisten, und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Porträts an einen Bach setzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen."

Es soll hier natürlich nichts gegen die Tonmalerei an sich als Kunstmittel gesagt werden, und man braucht sich nur an Stücke wie Wagners „Feuerzauber", seinen „Walkürenritt", das Gewitter aus der „Walküre", das Waldweben aus dem „Siegfried", oder an die Tonmalereien bei Rameau, bei Bach und bei Haydn zu erinnern, um das Lächerliche eines solchen Vorhabens zu erkennen. Doch liegt gerade bei der objektiven Programmusik die Gefahr einer Übertreibung außerordentlich nahe — eine Gefahr, die größer ist, wenn ein ganz ausgeführtes Programm vorliegt, als wenn das Programm nur durch die Überschrift gegeben ist —, daß die Tonmalerei aus der Nebensache zur Hauptsache wird. Ein ausgeführtes Programm verlangt eine viel größere Sinnfälligkeit der Tonmalerei, weil die Erklärung durch den Text nicht so unmittelbar ist wie beispielsweise im Lied, und hierin liegt die Gefahr. Es liegt geradezu im Sinne der engeren Programmusik, daß sie objektiv sein muß, weil ihr Programm allgemeinverständlich sein will. Der subjektive Musiker gibt mehr die innere, der objektive die äußere Bewegung. Die Bewegung gehört sowohl zur subjektiven wie zur objektiven Darstellung. Es ist deshalb so schwer zu sagen, wo die Tonmalerei anfängt, und ich erinnere hier nur, wenn auch das Lied nicht unmittelbar hierhin gehört, an Lieder, wie Schumanns „Mondnacht" und Wolfs „Wie sie schweben um diese Palmen" aus dem Spanischen Liederbuch. (Spanisches Liederbuch I, 3).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die objektive Programmusik ist nicht etwa eine Erfindung Berlioz' oder Liszts, sondern Versuche in ihr sind zu allen Zeiten, wo es überhaupt Musik gab, gemacht worden.

(Es gibt sogar eine Theorie, und zwar die des römischen Dichters Lucretius Carus, die eine Erklärung für den Ursprung der Musik darin sucht, daß man durch Nachahmung der Vogelstimmen auf sie gekommen sei. Wenngleich man tatsächlich solche Vogel-Nachahmungen vielfach findet, so bleibt für den Ursprung der Musik doch noch die Frage ungelöst, weshalb man wohl melodische Weisen und womöglich bestimmte Intervalle dem einfachen Schnalzen und Trillern vorgezogen hat. Denn mit Musik im menschlichen Sinne wird nicht das Hervorbringen von Tönen überhaupt, sondern von gewissen, wenn auch noch so einfachen Anordnungen bezeichnet, die unabhängig von der absoluten Tonhöhe wiedererkannt und erzeugt werden können. Dies nur nebenbei.)

Objektive Programmusik haben wir schon in der griechischen Musik. So drückt Sakadas 586 v. Chr. in seinem den Kampf Apollos mit dem Drachen Python darstellenden Nomos durch hohe überblasene Töne des Aulos die letzten Todesseufzer des sterbenden Ungeheuers aus, und ebenso schildert dann 200 Jahre später Thimotheus durch tonmalerische Mittel einen Seesturm. Als objektive Programmusiker des 16. Jahrhunderts sind hauptsächlich zu nennen: Jannequin und Mathias Hermann, der Komponist eines Schlachtgemäldes „Die Schlacht vor Pavia". Programmusik als Darstellung bestimmter Vorgänge haben wir dann im 17. Jahrhundert z. B. bei Froberger, der in seiner Musik Schilderungen von einem Schiffbruch, von einem Überfall durch Seeräuber, von Wasserfällen, von Jakobs Himmelsleiter gibt (diese Frobergerschen Stücke sind zum Teil nicht aufzufinden, es kann aber als sicher verbürgt gelten, daß sie komponiert worden sind), bei Johann Kuhnau, der den totkranken und wiedergenesenen Hiskias, den von David vermittelst der Musik kurierten Saul, Sauls Unsinnigkeit usw. zeichnet. Schon hier fällt das Überwiegen von als häßlich geltenden Stoffen auf, das sich allerdings nicht zu allen Zeiten der Programmusik, z. B. nicht in der Dittersdorfschen Zeit, geltend machte. Diese Tendenz, als häßlich geltende Stoffe zum Vorwurf für die Musik zu benutzen, ist auch für die Programmusiker der Berlioz-Lisztschen Schule zum Merkmal gemacht worden. Und wirklich weichen Sätze wie „Fee Mab" aus Berlioz' „Romeo und Julia" oder die Liebesszene oder Liszts „Gretchensatz" aus seiner Faustsymphonie bei weitem nicht so sehr von allem Herkömmlichen ab, wie etwa die „Banditenorgie" in Berlioz' „Harold", der „Walpurgisnachtstraum" oder der „Gang zum Hochgericht" aus seiner „Symphonie phantastique", der „Mephistophelessatz" aus Liszts „Faustsymphonie", Liszts „Hunnenschlacht", sein „Mazeppa" oder sein „Prometheus". Um die Liebesszene aus „Romeo und Julia" allein und um Liszts Gretchensatz wäre sicher der Kampf nicht so heiß entbrannt,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie um die Sätze, die rein musikalisch nicht mehr zu rechtfertigen sind und erst durch das Programm verständlich werden sollen.

Es ist hier von ganz besonderer Wichtigkeit festzustellen, daß die objektiven Programmusiker selbst ihre Musik in diesen Szenen nicht als schön, sondern als charakteristisch ausgeben und sie nicht ästhetisch, sondern durch das Programm zu rechtfertigen suchen. So erklärt Liszt bei der Besprechung der Banditenorgie aus Berlioz' Haroldsymphonie:

„Die Kunst kann unmöglich auf süßliche und spielende Stoffe beschränkt werden: nur muß man ihr für die Darstellung und Entfaltung grauenvoller Mysterien und Bilder, welche mit allem Recht von keuschen Blicken gemieden werden, eine genügende Motivierung abverlangen."

Schon der alte Kuhnau sucht in der Vorrede zu seinen „Biblischen Historien" die „Exorbitantia", daß er z. B.

„den heftigen Paroxysmus der Unsinnigkeit Sauls durch einige dem Ansehen nach mit einander fortlaufende Quinten, ingleichen dessen große Melancholie und Tiefsinnigkeit durch die scheinbare Überschreitung der Modi"

darstellt, durch das Programm zu erklären, wenn er auch meint, daß „alles noch wohl zu defendieren und ohne Grund nicht gesetzt" sei. Nun ist eine wirklich schöne Musik vom Programm unabhängig; sie bedarf einer Zergliederung nach dieser Seite hin nicht. Aber auch eine häßliche Musik wird durch das Programm nicht schöner; hier wird der Wert eines Programms mehr als problematisch, und es liegt hier der Schluß sehr nahe, daß das Programm die Häßlichkeit der Musik rechtfertigen soll. Es ist ja auch wirklich so: auf die Musik selbst hat das Programm natürlich keinen Einfluß. Es hat nur einen Einfluß auf die Phantasie des Hörers, der es zwar ihre Freiheit raubt, sich selbst zu betätigen, der es aber diese Freiheit durch eine größere Eindringlichkeit ersetzen kann. Aber es ist nie eine Entschuldigung für Trivialitäten, daß man etwas Triviales darstellen wollte. Es mag hier ganz dahingestellt bleiben, ob Stoffe wie „Mazeppa" oder eine „Hunnenschlacht" überhaupt musikalisch schön darzustellen sind. Wir haben z. B. in der „Krähe" von Schubert (aus der „Winterreise") oder im III. Akt von „Tristan und Isolde" Beispiele dafür, wie als häßlich geltende Stoffe durch die Musik geadelt werden können. Jedenfalls darf die Schönheit der Darstellung um keinen Preis aufgegeben werden, auch um den Preis eines Programms nicht. Auch für die Programmusik ist (in gewissem Sinne) der spezifische Musikgenuß maßgebend. Es mag dies zuerst merkwürdig erscheinen, vielleicht macht es eine Analogie aus einer anderen Kunst klarer, wiewohl solche Vergleiche immer etwas Unsicheres haben. In der Malerei hat der dargestellte Gegenstand (Stoff) etwa die Bedeutung, die das Programm für die Musik hat; auch er ist für die ästhetische Wirkung des Bildes nicht wesentlich, wenngleich das Verständnis des Gegenstandes zur Erleichterung des Erlebnisses beitragen kann. Ein Bild wird sicherlich nicht dadurch besser, daß es einen histori-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schen Vorgang darstellt, oder daß wir unter einem schlechtgemalten Bild, auf dem etwa eine Frau über ein Schneefeld geht, das Wort „Armut" lesen. In der Malerei ist man im allgemeinen hierüber hinaus. Hier macht es nichts mehr aus, ob der „Mann mit dem Goldhelm" Rembrandts Bruder ist, oder ob sich die Unterschrift zu Tizians „Irdische und Himmlische Liebe" wirklich als falsch erweist, und schließlich sind „Alter Mann" (Rembrandt) und „Frau mit rosa Schuhen" (Manet) auch keine Bezeichnungen, die allzuviel Aufschluß geben. In der Musik, die doch immerhin keine so unmittelbaren Beziehungen zur Außenwelt hat wie die Malerei, legt man dem Stofflichen noch einen zu großen Wert bei. Wenn ein Bild erst durch die Unterschrift, eine Komposition erst durch das Programm verständlich werden soll, wird in vielen Fällen das Bild resp. die Musik häßlich sein. Es ist nicht richtig, von einer Musik, die erst durch das Programm verständlich wird, in dem Sinne zu sprechen, daß damit gemeint ist, sie fände dadurch, daß sie verständlich wird, auch ihre ästhetische Rechtfertigung und werde schön. Wenn so z. B. W. Klatte schreibt, daß die Stelle, wo im ersten Satz der Beethovenschen „Les Adieux"-Sonate (op. 81 a)

„beide Hände das Hauptmotiv derart verschränkt bringen, daß die harmonischen Einheiten der ersten und fünften Stufe mehrfach hart ineinander fallen, eine harmonische Kühnheit ist, die nur durch die poetische Absicht erklärbar wird: die Abschiednehmenden fallen einander hastig ins Wort, nehmen sich den letzten Gruß gegenseitig vom Munde."

so muß hier immer wieder betont werden, daß es nur zwei Möglichkeiten gibt: entweder diese Stelle ist schön, dann brauchen wir die „poetische Absicht" nicht, oder sie ist häßlich, dann kann sie auch diese nicht retten.

So ist die Schönheit der Darstellung tatsächlich der schwierige Punkt bei der objektiven Programmusik. Wagner wahrt diese Schönheit der Darstellung immer, und Brahms, bei dem ästhetische Bemerkungen zu den Seltenheiten gehören, schreibt an Joachim: „Muß man nicht dahin kommen, auch das Tiefsinnigste schön und dem künstlerischen Ohr angenehm auszusprechen?", oder wie Schumann immer wieder die Programmusikfrage beantwortet: „Vor allem laß mich hören, daß Du schöne Musik gemacht; hinterher soll mir auch Dein Programm angenehm sein." Und an einer anderen Stelle: „Bleibt nur Musik und selbständige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße!" In Beethovens Skizzen zur Pastoral-Symphonie stehen die Worte: „Mozart sagt: Die Musik darf selbst in der schaudervollsten Lage das Ohr nicht beleidigen." Genau dasselbe spricht auch Hugo Wolf aus. Als es sich einmal um eine Aufführung des Vorspiels und Intermezzos aus seiner Oper „Der Corregidor" in einem Konzert in Graz handelt, schreibt er an seinen Freund Grohe:

„Mit einer Erläuterung des Vorspiels bitte mich zu verschonen. Wenn die Leute von der Musik als solcher nicht gepackt werden, hilft ihnen auch ein Programm nicht. Ich hasse alle Programme und verlasse mich ganz auf die Wirkung der Musik. Mag sich jeder dazu denken, was er will."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diese Schönheit der Darstellung ist nun nicht etwa so gemeint, daß irgendwelche Regeln oder Gesetze nicht überschritten werden dürften; solche Gesetze gibt sich der Künstler selbst; sie soll vielmehr so verstanden werden, daß der Komponist nicht die Schranken der Schönheit durchbreche, um das „Charakteristische" zu gewinnen. Es könnte eine Zeit kommen, wo, wie Robert Schumann sagt, „der schon als demagogisch verschrieene Grundsatz ‚was schön ist, ist nicht falsch' positiv in den verwandelt würde, alles was nicht schön klingt, ist falsch". Es ist das Problem des Naturalismus, das hier wie in die anderen Künste auch in die Musik seinen Einzug hält, in die Musik, die ihrer ganzen Natur nach vor einem falsch verstandenen Naturalismus am meisten geschützt zu sein scheint. Der Naturalismus als Technik, als genaue Nachahmung der Natur ist immer unkünstlerisch; es handelt sich in künstlerischem Sinne bei aller Kunst nicht um Naturwirklichkeit, sondern um Kunstwahrheit, und so bezieht sich dann der Naturalismus nicht auf die Art der Darstellung, sondern auf die Wahl der Stoffe, und hier kann es dann wirklich Stoffe geben, die einer künstlerischen Behandlung leichter zugänglich sind als andere. Goethe sagt hierüber:

„Die Kunst übernimmt nicht, mit der Natur in ihrer Breite und Tiefe zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigene Tiefe, ihre eigene Gewalt, sie fixiert die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzmäßige darin erkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft."

Nicht ohne Stolz erklärt Liszt in der Vorrede zu seinem „Tasso" (Lamento e trionfo), er habe um seiner Idee nicht nur die strenge Autorität, sondern auch den „Glanz der Tatsachen" zu verleihen, selbst die Form zu ihrer künstlerischen Gestaltung aus der Wirklichkeit entlehnt, und er habe deshalb eine Melodie zum Thema genommen, auf die er die Lagunenschiffer die ersten Zeilen von Tassos Gedicht „Jerusalem" hatte singen hören. Dieser „Glanz der Wirklichkeit" berührt allerhöchstens die Sphäre dessen, was wir mit „interessant" bezeichnen. Im übrigen ist gerade dem „Tasso" der Vorwurf eines übertriebenen Naturalismus von den symphonischen Dichtungen Liszts ziemlich am wenigsten zu machen. Fälle der Übertreibung des Naturalismus finden wir besonders häufig in der uns zunächst liegenden Epoche Richard Straußens. Ich erinnere hier nur an die „Elektra" und an Stellen, wie „das Öchslein brüllte" aus den „Heiligen Drei Königen" (op. 56) und an Stellen wie etwa die Widersacherstelle au seinem „Heldenleben". Schon den Gesang „Die Frauen sind oft fromm und still" aus op. 21 schließt er nur deshalb mit einem offenen Sextakkord, weil das Ende des Textes lautet: „Sie sehen den Himmel offen".

In der Bedeutung, die von den Komponisten den Überschriften und Programmen beigelegt wird, liegt ein Hauptunterschied zwischen der subjektiven und objektiven Programmusik. Schon aus der prinzipiellen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unwichtigkeit der Überschriften bei dem subjektiven Musiker folgt, daß er die Grenzen des rein Musikalischen nie überschreiten wird, weil er selbst eine Motivation des Häßlichen durch eine Überschrift nicht anerkennt. Schumann betont immer wieder, daß es auf die Überschriften nicht ankomme. Er selbst verfährt danach bei seinen Kompositionen; bald will er seiner „Phantasie" op. 17 die Überschriften geben: „Ruinen, Trophäen, Palmen", dann wieder „Ruinen, Triumphbogen, Sternenkranz", dann wieder für das Ganze „Dichtungen", schließlich läßt er sie ganz fort. Ebenso macht er es mit der „Frühlingssymphonie" op. 38. Erst haben wir „Frühlingsankunft", „Vollen Frühling", „Frohe Gespielen" und „Frühlingsabschied", schließlich lautet ihr Titel nur noch B-dur Symphonie. Zu Wagners „Meistersinger"-Ouvertüre gibt es ein langes Programm aus seiner Feder; es ist so gut wie gar nicht bekannt, aber es ist wohl auch nur wenig vermißt worden. Liszt hingegen erhebt es fast zum Hauptsatz seiner Programmusik-Theorie, daß Programm oder Titel sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn sie eine poetische Notwendigkeit, ein unablöslicher Teil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind. Schumann hält es immer für ein schlechtes Zeichen, wenn eine Musik einer Überschrift bedarf, und erhebt es geradezu zu einer Forderung, Musik, die den Gang einer Handlung verfolgt, so auf ihre Wirkung und ihren Wert zu prüfen, daß die Komponisten die Überschriften wegstreichen. Schumann schreibt die Überschriften zu seinen Stücken, wie er mit einiger Hartnäckigkeit betont, in fast allen Fällen erst nach der Komposition hinzu, er legt den Text der Musik, nicht die Musik dem Text unter. Doch ist dieser Unterschied, wann die Überschrift entstanden ist, nicht so wesentlich, wie er hier erscheint, denn auch Überschriften wie „Bilder aus Osten", „In der Nacht", „Armes Waisenkind", „Gesänge der Frühe" sind keine Aushängeschilder, sondern bedeuten Erlebnisse, wie sie der Osten, ein armes Waisenkind usw. hätten erwecken können. Schumanns Anfang und Ende in seiner Ästhetik ist, daß die Komposition Lebensgehalt haben müßte, und er ist doch gegen Programme; nirgends können wir den Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Programmusik so gut erkennen wie bei ihm. Über die „Papillons" schreibt er an Rellstab über ihre Entstehung, daß er immer, wenn er die letzte Seite des letzten Kapitels von Jean Pauls „Flegeljahre" (gemeint ist hier das vorletzte) gelesen hätte, „fast unbewußt am Klavier war", und daß so ein Papillon nach dem anderen entstanden wäre. Henriette Voigt läßt er viele Einzelheiten der Szene in ihnen erkennen und schreibt doch in demselben Brief, daß er den Text der Musik untergelegt habe, nicht umgekehrt, sonst scheine es ihm „ein töricht Beginnen", und ob denn die „Papillons" an sich nicht klar seien? Auch ein anderes Mal zeigt er diesen ganzen Unterschied, als er von Rellstabs Kritik über seine „Kinderszenen" schreibt:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Ungeschickteres und Bornierteres ist mir nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab über meine ‚Kinderszenen' geschrieben, der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Komponieren; die Überschriften aber entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung."

So spricht er sich immer für die subjektive und gegen die objektive Programmusik aus. Einmal bestreitet er sogar überhaupt, daß es Komponisten gebe, die etwas malen, ausdrücken wollen, und merkwürdigerweise druckt sogar Liszt diese Stelle ab, trotzdem er beweisen will, daß Schumann der Programmusik in seinem Sinne freundlich gegenüberstand.

„Was überhaupt die schwierige Frage betrifft," schreibt er hier, „wie weit die Instrumental-Musik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legen sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Eindrücke und Einflüsse von außen nicht zu gering an."

In ganz überraschender Weise findet sich diese Gegenüberstellung von subjektiver und objektiver Programmusik auch an einer Briefstelle Gustav Mahlers, die lautet:

„Ebenso wie ich es als Plattheit empfinde, zu einem Programm Musik zu machen, so sehe ich es als unbefriedigend und unfruchtbar an, zu einem Musikwerk ein Programm geben zu wollen. — Daran ändert die Tatsache nichts, daß die Veranlassung zu einem musikalischen Gebilde gewiß ein Erlebnis des Autors ist, oder ein Tatsächliches, welches doch immerhin konkret genug wäre, um in Worte gekleidet zu werden."

Die Zeit, zu der die Überschrift entstanden ist, ist also nicht das Ausschlaggebende; auch Grieg ist subjektiver Programmusiker, wenngleich er etwas mehr der malerischen Seite zuneigt als Schumann. Auch bei Grieg steht sein persönliches Erlebnis im Vordergrund; auch er will nicht den Frühling objektivieren, der Frühling ist sein Frühling, der Schmetterling sein Schmetterling, der Salon sein Salon. Aber er ist immerhin etwas mehr mit der Natur verwachsen als Schumann, wie es wohl überhaupt vielleicht die Nordländer gegenüber den Deutschen sind.

Von viel größerer Bedeutung für die Programmusikfrage ist, ob das Programm nur als Überschrift oder wirklich ausgeführt gegeben ist. Erst in dem letzten Falle werden innere und äußere Vorgänge so abgemalt und geschildert, daß sich fast auf jeden Takt in der Musik ein Wort im Programm bezieht, daß man sich dem Eindruck der Musik mit kritischem Verfolgen des Zusammenhanges zwischen den Tönen und dem Programm hingeben soll. Erst hier wird die Form der Komposition dem Programm untergeordnet. Der dichtende Symphonist stellt sich, wie Liszt schreibt, die Aufgabe, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, und er will hierbei mit Hilfe des Programms nach vollem Verständnis streben. Natürlich darf hier unter Form nicht Formlosigkeit

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verstanden werden, sondern eine freie, künstlerische Form. Eigentlich beginnt erst mit diesem Einrichten der Form nach dem Programm die wirkliche Programmusik. So verfolgt Berlioz seine Programmbestrebungen noch lange nicht bis zu den letzten Konsequenzen. Er behandelt die alte Symphonieform allerdings frei, aber nicht freier als etwa Schumann. Seine Symphonieen gehen häufig andere Wege, als das Programm sie weist, und was von besonderer Wichtigkeit ist, in der Vorrede zu seiner „Symphonie phantastique" schreibt er, daß, wenn die Symphonie allein ohne die „Episode de la vie d'un artiste" gespielt werde, streng genommen sogar das Austeilen des Programms unterbleiben könne, und daß man nur die Titel der fünf Nummern beizubehalten habe. Er schreibt: „Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich und abgesehen von aller dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse darbieten kann." Überhaupt legt Berlioz den Programmen keine so große Bedeutung bei. In einem Brief von großer Länge, gerichtet an jemand, der ihn um Unterlagen zur Abfassung einer Biographie bat, bezeichnet er als die dominierenden Eigenschaften seiner Musik „Leidenschaftlichkeit im Ausdruck, verhaltene innerliche Glut, rhythmische Energie und unerwartete Wendungen" (l'imprévu). Aber es findet sich nirgends ein Wort über die Programmbestrebungen. So führt er auch auf Konzertreisen oft ohne besondere Scheu einzelne Sätze seiner Symphonieen auf, und er stand Liszts Kunst so fremd gegenüber, daß er einmal beim Anhören einer symphonischen Dichtung Liszts den Saal Erard verließ, da ihm „Liszts Musik als das Gegenteil von Musik" erschien. Schließlich sind seine Programme im allgemeinen seine subjektiven Erlebnisse; er beschreibt, aber er beschreibt sich. Berlioz' Verdienste sind wohl auch nicht die programmusikalischen, sondern die damit bei ihm verbundenen um die Einführung des Leitmotivs, der „Idée fixe" und um die Instrumentation. Erst Liszt ordnet die Form der Symphonie ganz dem Programm unter, und hier tritt eine neue Gefahr für die Programmmusik ein.

Der Musikgenuß fordert wie jeder Kunstgenuß Betätigung sämtlicher Seelenvermögen. Wir erleben alle Musik nicht allein durch das Gefühl, schon eine Sonate können wir besonders in ihren Durchführungsteilen so nicht voll verstehen, noch weniger natürlich eine Fuge. Die Leute, die bei der Musik in ekstatische Verzückung geraten, sind gewöhnlich ebenso unmusikalisch wie die, die sie rein gedanklich verstehen wollen. Wiewohl der Genuß der Musik der Verstandesbetätigung nicht völlig entraten kann, bedeutet doch, die Musik an der Richtschnur des Programms zu führen, leicht ein solches Überwuchern des Intellektuellen, daß ein Aufkommen des Gefühls gefährdet scheint. Wo reine Reflexion eintritt, wird wohl immer der künstlerische Eindruck aufhören. Liszt schreibt, das Publikum habe das Bedürfnis empfunden, „an einem Ariadnefaden durch die Labyrinthe der Musik geleitet zu werden". Und aus Popularitätsgründen hätten die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Künstler eingesehen, ein Programm gewähren zu müssen. Wirklich ist es ja das Publikum, das auch heute solche Hinweise gern sieht. Liszt nennt einmal als Freunde des Programms die „Denk- und Tatmenschen", und dies werden wohl dieselben sein, die auch in den anderen Künsten ohne Ideen nicht leben können. Nur werden das leider nicht immer gerade die kunstverständigsten Kreise sein. Mehr als einmal beklagt sich Goethe, daß man ihn immer nach der Idee seines „Faust", seines „Tasso" frage. Ibsen sagt, er habe in seinen großen Dramen nicht Probleme lösen, sondern Menschenschicksale darstellen wollen. Ähnlich beklagt sich Klinger für die Malerei (in „Malerei und Zeichnung") und für die Musik selbst Schumann, es wäre ihm oft und einfältig vorgekommen, wenn ihn jemand gefragt, was er sich bei seinen extravaganten Ergießungen gedacht habe. Im Volke legt man oft sogar dem Glockenläuten und dem Vogelsang einen Text unter, und so sagten früher in Dresden die Glocken etwas anderes, wenn ein reicher, etwas anderes, wenn ein armer Mann beerdigt werden sollte. Einen Fortschritt gegenüber der spezifischen Musik, für den Liszt die Programmusik hält, würde sie selbst dann nicht bedeuten, wenn wirklich, um alle ihre Bedingungen zu erfüllen, eine höhere geistige Bildung erforderlich wäre als zum Schaffen spezifischer Musik. Schumann will sich unter keinen Umständen die Freiheit der Phantasie durch ein Programm nehmen lassen. Bei der Kritik der Berliozschen „Phantastique" schreibt er, daß ihm zu Anfang das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht verleidet habe, dann läßt er es einfach außer acht und führt die Stelle, wo im „Gang zum Hochgericht" Des-dur und G-dur schroff aufeinander folgen, auf Unbeholfenheit des jungen Komponisten zurück, während sich die Stelle programmatisch ziemlich leicht erklären läßt. Börnes Urteil über die „Phantastique", das in den Worten gipfelt, in Berlioz' Musik sei alles mit Händen zu greifen, glossiert er mit den Worten: „Das fürchten wir eben." Es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß sich Schumann in seinen ganzen Schriften nie so scharf geäußert hat, wie dort, wo er über das Programm zur „Phantastique" ausruft: „Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Scharlatanmäßiges."

Es ist der größte Vorwurf, der der objektiven Programmusik gemacht werden kann, daß sie nur in zweiter Linie, nur nebenbei, Musik sein wolle, und daß es ihr in erster Linie darauf ankomme, zu interpretieren; je absichtsvoller eine Kunst ist, desto tiefer wird ihr Rang im allgemeinen sein. Sie wird dann sowohl beim Komponisten zu sehr durch Reflexion entstanden sein, als beim Hörer zu viel Reflexion fordern, sie wird nicht die eigentliche Musikfreudigkeit haben, es wird keine Musik sein, die einer mit dem Blute schreibt, nicht das, was Schumann mit der „besten Musik, die jemand auf dem Herzen hat" bezeichnet. Vielleicht liegt es an dem unmittelbareren Genießen der Musik, daß die Italiener die Programmusik

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so gut wie nicht kennen. Auf jeden Fall werden die Programmusiker wohl gut tun, die äußerliche Seite, die bloße Nachbildung von Geräuschen, nicht zu sehr in den Vordergrund gegenüber der Gestaltung von Seelenkämpfen zu rücken. Aber auch hier wird die Musik nichts dadurch gewinnen, daß der Komponist, wenn er Seelenkämpfe schildert, als ihr Subjekt nicht sich, sondern Hamlet oder Faust einsetzt, und es liegt hier wirklich der Gedanke nahe, daß der Hörer sich eine Faust- oder Hamlet-Symphonie deshalb größer denkt oder denken soll, weil er in seiner Phantasie zugleich die Dichtung erlebt.

Eine Frage ist noch nicht behandelt worden, die für die Programmmusik von der größten Bedeutung ist: Wie weit überhaupt die Musik Vorgänge des Lebens darstellen kann. Wir haben gesehen, daß jede Musik, soweit sie nicht Handwerk ist, ihre Quellen im Leben hat, daß sie also subjektiv das Erlebnis von allen seinen Erscheinungen geben kann. Objektiv steht es weit schlechter. So, wie der Maler einen Bach mit wenigen Strichen, der Dichter ihn mit einem Wort hinstellt, kann sie es nie, und so, daß wir ihn ohne jede Überschrift ganz aus den Tönen erkennen, wird sie es auch nie, oder nur in den seltensten Fällen können. Auch Ideen oder Gedanken kann der Musiker, wenn es sich nicht um ähnlich einfache, wie den „Durch Nacht zum Licht"-Gedanken handelt, der sich ganz in Gefühle auflösen läßt, nie ohne Programm ausdrücken. Er hat im Grunde nur zwei Merkmale der Erscheinungen der Natur, die musikalisch darstellbar sind, das ist das Akustische und die Bewegung, diese sowohl in Beziehung auf ihre Rhythmik wie auf ihre Schnelligkeit. Hierzu kommt noch etwas Drittes, was sich in Worte schwer fassen läßt, durch das ein Komponist, der einen Hamlet musikalisch darstellen will, es plastischer, nicht immer zum Vorteil der Musik, wird tun können als einer, der nur unter dem Eindruck einer Hamlet-Vorstellung schafft. Endlich tritt noch manches hinzu, was aber schon fast ebenso sehr der subjektiven wie der objektiven Programmusik angehört, z. B. die Farbe oder besser die Farbigkeit eines Vorganges, Schwere und Leichtigkeit, Stärke und Schwäche. Im Grunde ist es aber überhaupt nur sehr wenig, was wirklich darstellbar ist. Schon bei dem Akustischen ergeben sich Schwierigkeiten. In den wirklich hörbaren Stimmen der Natur haben wir im allgemeinen nur Schall und Geräusch, so im Pfeifen des Windes, im Rollen des Donners, im Rauschen des Meeres. Auch das Vogelgezwitscher ist in Tönen kaum wiederzugeben; am deutlichsten erscheint uns noch der punktierte Rhythmus der Wachtel und die kleine Terz des Kuckucks. Auch da finden wir die große Terz und bei Wolf und Mahler sogar die reine Quarte in der Musik. Alles dieses wird nur erkennbar sein, wenn wir durch eine Überschrift darauf hingewiesen werden. Auch Kirchen- und Herdenglocken werden an sich nur schwer zu erkennen sein, und einen Wald durch eine Assoziation durch Waldhörner darzu-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellen, hat für uns heute schon etwas Schablonenhaftes. Schnelligkeit und Rhythmus der Bewegung können natürlich noch weniger etwas objektiv eindeutig darstellen. Hieraus ergibt sich, daß psychologisch zwischen der subjektiven und objektiven Programmusik nur ein gradueller Unterschied besteht, ästhetisch aber ist er ein prinzipieller. Gerade diese Tatsache, daß die Musik überhaupt nicht objektivieren kann, macht die Frage so schwierig; es wird aber trotzdem nur sehr selten ein Zweifel entstehen, ob eine Musik der subjektiven oder objektiven Programmusik beigezählt werden muß. Die Musik könnte nur dann vollständig objektivieren, wenn sie die Vorgänge der Natur mit denselben Mitteln reproduzieren könnte. Subjektive und objektive Programmusik sind mehr Richtlinien als Endpunkte. Eine vollständig objektive Programmusik ist eine Unmöglichkeit, und eine ganz subjektive wird überhaupt das Programm fortlassen. Dieses Ineinandergreifen geschieht hauptsächlich dadurch, daß schon die Bewegung eines Vorganges sowohl für die subjektive als für die objektive Programmmusik in Anspruch genommen werden muß. Auch wenn ein Komponist seine Begeisterung nur aus dem Frühlingssonnenschein schöpft, der in sein Zimmer scheint, wird er nicht gerade einen Trauermarsch schreiben, und auch in einem so entstandenen Stück wird etwas vom Frühling sein, und es kommt bei der Unterscheidung mehr auf die Tendenz der Objektivierung als auf die Möglichkeit an. Griegs „Lyrische Stücke" und Beethovens „Pastoral-Symphonie" bilden solche Zwischenglieder zwischen subjektiver und objektiver Programmusik, ebenso die Werke Wagners ohne Text; sie gehören aber alle mehr der subjektiven an, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Es muß aber immer wieder darauf hingewiesen werden, daß das Programm auf die Musik selbst keinen Einfluß hat, und hier löst sich dann die ganze Frage dahin auf, daß es eigentlich nicht Programmusik und Nicht-Programmusik gibt, sondern nur schöne und häßliche Musik. Eine schöne wird das Programm nicht brauchen, eine häßliche wird nicht besser dadurch werden.

Wir überblicken noch einmal den Weg, den wir gegangen sind. Wir hatten zuerst gesehen, daß es eine absolute Musik als Musik ohne Inhalt überhaupt nicht gibt, soweit wir nicht eine untergeordnete Klasse Musik damit bezeichneten. So wurde in gewissem Sinne jede Musik zur Programmusik. Hier ergab sich der Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Programmusik, je nachdem Subjekt oder Objekt die Hauptrolle spielten. Bei der objektiven ergaben sich zwei Gefahren, daß sie um der Charakteristik willen die Grenzen der Schönheit überschritt, und daß die Reflexion zu sehr die Oberhand gewinnen konnte. Hier lag der schwierige Punkt da, wo das Programm die Form der Musik bestimmte. Schließlich erkannten wir, daß der Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Programmusik zwar ästhetisch ein prinzipieller, aber, weil die Programmusik doch nicht ganz objektivieren konnte, psychologisch nur ein gradueller war.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es soll hier noch kurz ein Blick auf die Liedkunst geworfen werden. Sie, wie überhaupt alle Vokalmusik ist die eigentliche Programmusik. Auch in ihr ist die Phantasie gebunden, und zwar an den Text, und auch hier finden wir ganz dasselbe; auch hier Komponisten, die den Text subjektiv und solche, die ihn objektiv auffassen. Teils mehr Gefühl, teils mehr Malerei. Dieser Zusammenhang zwischen der Programmusik und der Vokalmusik ist nur sehr selten mit genügender Schärfe hervorgehoben worden. Das liegt daran, daß in der Vokalmusik die Empfindung immer mehr überwogen hat, und der Hang, abscheuliche Szenen zu schildern, weniger hervorgetreten ist. Auf der Seite der Subjektiven stehen in der Liedkunst seit Beethoven dieser selbst, sodann Schubert, Schumann, Mendelssohn, Grieg, Wolf und Mahler, auf der anderen Seite Loewe, Liszt und Richard Strauß. Von den subjektiven Musikern ist Schumann subjektiver als Schubert und Wolf. Die Objektiven wollen den Text möglichst genau in die Musik übersetzen, die Subjektiven geben ihr Erlebnis des Textes. Der subjektive Schubert trifft im „Erlkönig" die nordische Stimmung nicht so gut wie der objektivere Loewe, dagegen steht der Schubertsche musikalisch höher. Ein Schubertsches, Schumannsches und Wolfsches Lied bleibt auch ohne Text schön. Ein Loewesches büßt durch das Fehlen des Textes viel an Wirkung ein. Grieg hat Lieder von sich, z. B. „Der Verwundete" und „Der Frühling" für Streichorchester übertragen. Mendelssohn schreibt einmal, es scheine ihm überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu komponieren.

„Die Masse von Kompositionen der Art," sagt er, „beweisen nicht gegen, sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung, oder einer blos erzählenden Weise. Der Eine läßt im Erlkönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppieren, der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt."

Dichter treten im allgemeinen für eine objektive Komposition ihrer Texte ein, sie wollen so wenig wie möglich hinzugetan haben, Goethe befürwortet aus diesen Gründen sogar das Strophenlied. Viele Male, wo Dichter den Komponisten vorgeworfen haben, daß sie ihre Texte nicht verstanden hätten, erklären sich so, so im Falle Daudet über Bizet's „Arlésienne", im Falle Hermann Allmers über Brahms' „Feldeinsamkeit".

In der Oper haben wir in Gluck ein vortreffliches Beispiel für einen objektiven Musiker, der sogar wie Liszt den rein musikalischen Standpunkt um der Charakteristik willen aufgibt.

Ich schließe mit dem Hinweis, daß die Frage nach den Grenzen der Programmusik eine der wichtigsten ist, die die Musikästhetik kennt, weil mit ihr alle Fragen nach den Grenzen der Musik überhaupt in Verbindung stehen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NOVA BEETHOVENIANA

VON DR. MAX UNGER IN LEIPZIG

Wenn man den Lebensweg und die Schicksale einer bedeutenden Persönlichkeit näher verfolgt, geschieht es auch hin und wieder, daß man dabei unversehens unbekannte Spuren ihrer größten Zeitgenossen mit kreuzt. So war es auch der Fall bei den nachfolgenden neuen Beethoveniana, deren Fundörter ich mir im Laufe der Zeit während einer anderen auf erste Quellen zurückgreifenden Arbeit in meinem Merkbuch festlegte. Nachdem nun die neuere Beethovenforschung vor allem mit der Fertigstellung des großangelegten Thayerschen Werkes und mit der Veröffentlichung der verschiedenen Gesamtausgaben von Beethovens Briefen so gewaltige Fortschritte gemacht hat, war es mir ein Leichtes, meine Aufzeichnungen zu sichten, und zu prüfen, ob sie wirklich Anspruch auf Neuheit machen durften.

Bevor medias in res gegangen werden soll, sei lediglich noch vorausgeschickt, daß ich zwar in der Hauptsache darauf ausging, neue, in biographischer Beziehung wichtigere Tatsachen oder Ergänzungen zu bieten, daß ich aber, mich an diesem Vorsatz nicht durchaus festklammernd, mein Vorhaben etwas weiter faßte und es nicht verschmähte, beispielsweise auch auf den bekannten Vergleich der Themen von Beethovens Pathétique mit Muzio Clementis d-moll -- Sonate (wobei ich der Betrachtung allerdings eine wesentlich neue Färbung verleihen mußte) zurückzukommen oder ein paar Blicke darauf zu werfen, wieviel Teilnahme auch in Berlin für Beethovens Schöpfungen schon zu seinen Lebzeiten vorhanden war usw. Daß ich dabei auch von einigen ungedruckten Manuskripten, ja von einem unveröffentlichten Beethovenbrief Gebrauch machen konnte, war mir eine besondere Freude.

I.

Einige Beiträge zu Neefes Notlage in den Jahren 1784/85

Christian Gottlob Neefe, der Ende des Jahres 1779 nach Bonn gekommen und dort nach etwa einem Jahre zum Hoforganisten ernannt worden war, hatte in Friedrich Wilhelm Großmann, einem der bekanntesten Theaterdirektoren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einen lieben Freund und Berater. Aus einer Anzahl Briefe, die, von Beethovens erstem bedeutenderen Lehrer an jenen Theatervorsteher geschrieben, mir vorliegen, sind auch ein paar Stellen im Zusammenhang mit Beethovens Leben von Bedeutung. Zwar wird des jungen Musikers nur in einem einzigen Schreiben ganz kurz namentlich gedacht, aber es ist besonders ein anderer Brief, der seinen Teil zum Verständnis einer Notlage Neefes beizutragen ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eignet ist, deren Ursache, ohne es allerdings zu wollen, Ludwig van Beethoven in gewissem Sinne war.

Die ganze Sachlage soll hier erst eine knappe Schilderung erfahren. Als der noch nicht zwölfjährige Schüler so weit im Orgelspiel vorgeschritten war, daß er sein Instrument selbständig verwalten konnte, wurde er von Neefe zum Kirchendienst herangezogen, und endlich wandte sich Beethoven, als er noch keine 14 Jahre alt war, mit einem Gesuch, in dem er „um die Adjunction auf den Hoforganisten" bat an den Kurfürsten Max Franz. Dem wurde dann in dem einzig noch vorhandenen, darüber dem geheimen Rat abgestatteten Bericht stattgegeben (Thayer-Deiters, 2. Aufl. I, S. 151). Von Neefe mißgünstig gestimmter Seite wurden nun Versuche unternommen, ihn zu Beethovens Gunsten ganz aus seinem Amte zu verdrängen. So hieß es gleich in einem „Pro-Memoria" an den Kurfürsten, daß Neefe wohl abgedankt werden könnte, „weilen nicht besonders auf der Orgel versiret, ist übrigens ein frembder, von gar keinen meritten und Calvinischer Religion" (Thayer I, S. 177). Und gleich darunter ist dem jungen Beethoven ein recht günstiges Zeugnis ausgestellt. Noch deutlicher sprach aber ein anderer, ebenfalls dem Jahre 1784 entstammender Bericht, der Vorschläge über Verbesserungen in der Hofmusik enthielt; darin ist u. a. auch von den Ersparnissen die Rede, die durch eine Abdankung Neefes gemacht würden, für dessen Stelle der nur mit 150 Gulden bezahlte Beethoven vorgeschlagen wird (Thayer, S. 181/82). In der Tat war Neefes ursprünglich 400 Gulden betragendes Organistengehalt, wie eine andere vom 25. Juni 1784 stammende Abrechnung besagt (a. a. O., S. 184), schon vorher um 200 Gulden herabgedrückt worden. Neefe war über die hinter seinem Rücken arbeitenden Dunkelmänner, wie es sich denken läßt, in hohem Grade entrüstet. Davon legt ein Brief an den damals in Mainz weilenden Großmann, am 23. Juli 1784, also gerade um die für ihn so kritische Zeit geschrieben, beredtes Zeugnis ab; er lautet in seinem für uns in Betracht kommenden Teile:

„Bonn am 23. Jul. 1784.

Ihr Brief, mein theuerster Großmann, hat viel, sehr viel zu meiner Beruhigung beigetragen. Er ist mir ein schätzbarer Beweis Ihres mitfühlenden u. Liebevollen Herzens. Er lehrte mich recht tief empfinden, wie wahr es sei, was einst Wieland und Schweitzer sangen:

Nein! der ist nicht verlassen,
vom Schicksal nicht ganz verlassen,
dem in der Noth ein Freund
zum Trost erscheint.

Nehmen Sie werkthätig tröstender Freund meinen wärmsten Dank dafür; ich werde diesen edlen Zug Ihres Herzens nie vergessen.

Meinen Abschied habe ich noch nicht gefordert. Alle meine hiesigen Gönner und Freunde, zum Theil Personen vom ersten Range, drangen und dringen noch in mich, mich nicht damit zu übereilen. Sie ermuntern mich zur Geduld, und suchen die Hoffnung in mir zu erwecken, daß, wenn der Kurfürst nur erst das Ganze seines

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hofs eingerichtet, und er eine genaue Übersicht von Einkünften und Ausgaben habe, sich dann mein Schicksal hier gewiß auf eine bessere Seite wenden werde. Die Wahrheit werde und müsse auch noch an den Tag kommen, um durch ihren Sieg meine Verläumder zu beschämen.

Gut! Auch das will ich noch thun: Ich will noch ein Weilchen dulden und harren, damit ich mir einst auch von dieser Seite keine Vorwürfe zu machen habe, und daß ich dem Verdacht einer Widerspenstigkeit gegen meine Gönner pp. ausweiche, der mir wieder neuen Verdruß zuziehen könnte. Um mir das Harren leidlich zu machen, bemüht man sich, mir Klavierinstruktionen zu verschaffen. Neefe — der glückliche Neefe!!! wird also in der Zeit des Harrens brav schulmeisteriren und dahin in seinem 36sten Jahre zurückkehren müssen, womit er in seinem 16znten seine musikalische Laufbahn begann. Was mich noch mehr darzu bestimmt, ist, daß ich Ihr gutes Herz nicht mißbrauchen, und Ihnen nicht beschwerlich fallen mag, bevor Sie mich nützen können. Indes können Sie Ihre Einrichtung des Ganzen machen, und mir nach Übersicht desselben eher sagen, was Sie für mich thun können, wie Sie auch selbst in Ihrem Briefe anführen. Auch gewinn ich mehr Zeit meine hiesige Geschäfte und Sachen besser einzurichten und zu reden. Der Himmel gebe und erhalte mir unterdessen nur Gelassenheit! Sie haben recht, wenn Sie sagen: „Es gehört bei Gott! die ganze Entschlossenheit eines ganzen Mannes dazu, solche Schicksale zu ertragen. Und dann bei allen Leiden sich noch von Schurken, Heuchlern, Gleisnern, Taugenichts umgeben zu sehen, das ist hart!

Ja wohl, hart! — Und eben dieses Ottergezücht, das sich vor Ihnen beugte, wenn es seine Löhnung hohlte, liebkoste, wenn es aus Ihrer Schüssel schluckte und aus Ihrem Kruge schlürfte, das vielleicht unglücklich worden wäre, u. sich im Elend hätte krümmen müssen, wenn Sie es fortgejagt hätten — Eben dieses Otterngezüchte hat auch hier in verschiedenen Häusern Sie zu verwunden gesucht, mit seiner giftigen Zunge. — Doch was Wunder! So giengs immer unter dem sogenannten edlern Theil der Schöpfung, unter den Menschen. Man hat zwar oft den Hobbesischen Satz: Homo homini lupus zu widerlegen gesucht; allein schon Kain scheint ihn zu bestätigen. — Um so herrlicher glänzen auch die wenig[en] erhabenern Menschenseelen unter den Legionen der unsaubern Geister hervor; achten nicht des Spottes, der Verläumdung, der Verfolgung, schlummern sanft und ruhig auf dem Bewußtsein ihrer Unschuld, dulden und erwarten eine bessere Welt. Wers nur schon so weitgebracht hätte! Aber Weib und Kinder? - Wahrlich ein Künstler sollte gar nicht oder nicht eher heurathen, bis er seines irdischen Geschicks gewiß ist. Doch wär zu fragen: Was ist hier in diesem Menschenleben gewiß? wie einst Pilatus fragte: was ist Wahrheit? — Verzeihen Sie meinem Moralisiren! Ich breche sogleich ab ... [Als Nachschrift:] Diesen Augenblick hör ich, daß Madam Beckenkamm ehegestern beim Kurfürst eine ganze Stunde gewesen sei. Er soll sie haben rufen lassen. Wer weiß, was sie da wieder für bösen Samen ausgestreut hat? Brand sagt, daß sie auch ihn beim Graf Salm verläumdet habe."

Der Brief dürfte zur Genüge beweisen, daß Neefes Lage einem ziemlichen Notstand gleichkam. Dazu kam noch der zweite Umstand, daß der Kurfürst die Absicht hatte, das Theater nicht weiterzuführen. Wenn daher Heinrich Lewy in seiner Dissertation über Neefe (Rostock, 1901) behauptet, daß er dadurch durchaus nicht etwa in Not geraten sei, so stimmt das mit dem Inhalt des Schreibens nicht überein.[1])

[1]) Den Garten, den auch Lewy erwähnt, schaffte sich Neefe nach einem anderen Briefe erst etwa im August 1785 an, nachdem sich seine Lage wieder zum Guten gewandt hatte.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über die wenigen in dem Schreiben genannten Personen nur ein paar Worte. Da ist denn zuerst von vorwiegender Bedeutung, daß eine Madame Beckenkamm als eine von den Personen, die gegen Neefe Intrigen ersannen, namhaft gemacht wird. Diese Sopranistin, die eigentlich Bettenkamp (oder Beckenkamp) zu schreiben ist, war vorher — wie Thayer S. 183 berichtet — der Großmannschen Truppe verpflichtet gewesen, trat aber um die Zeit der Niederschrift des Briefes ihre neue Stelle in Bonn an. Es scheint aber auch, als ob sie zu denen gehörte, die auch gegen Großmann in Bonn bösen Samen ausstreuten; wenigstens stimmt der Umstand, daß sie erst in Großmanns Diensten stand, auffallend zu dem Inhalt des mittleren Teiles des Briefes. Ob sie wohl mit ihren Intrigen dem jungen Beethoven absichtlich zu nützen suchte?

Der am Schluß des Briefes noch genannte Brand war der Violinist Christoph Brandt; Graf von Salm-Reifferscheid der Oberhofmeister des Kurfürsten.

Was sich Neefe vorgenommen hatte, nämlich die Entwickelung der Sache abzuwarten, führte er mit großer Geduld durch. Als aber keine Wendung zum Bessern eintreten wollte, ließ es sein Stolz nicht mehr zu, für das kärgliche Gehalt von 200 Gulden seine Dienste weiter zu verrichten und nahm sich (ungefähr ein halbes Jahr später) vor, sein Abschiedsgesuch einzureichen. Aus der kleinen auf Beethoven bezüglichen Stelle in dem gleich folgenden Briefauszug wird man übrigens mit Recht schließen dürfen, daß der angehende Jüngling in keiner Weise an den gegen Neefe gerichteten Nachstellungen beteiligt war. Dazu ist sie eigentlich zu gelassen und leidenschaftlos geschrieben. Die Vermutung, die Neefe ausspricht, daß sich Beethoven wohl am meisten über seinen Rücktritt freuen werde, braucht — eben mangels anderer bitterer Bemerkungen — durchaus nicht in üblem Sinne gedeutet werden. Sollte Beethoven sich nicht freuen, daß er nun Neefes Amt vielleicht gänzlich antreten sollte?

Die kleine Stelle des Briefes vom 19. Januar 1785, die einzig für uns darin von Wichtigkeit ist, lautet wie folgt:

„Die Gräfin Hatzfeld [1]) weiß durch Sie das, was ich bisher nur wußte, was nun aber bald die Stadt erfahren muß durch mich selbst und wahrlich! es wird hier u. da Augen geben! Ich gebe täglich 6 Stunden Unterricht u. verwickele mich immer mehr u. mehr in Lektionen, daher kein Mensch ein Abgehen ahndet. — Betthoven wird sich am meisten freuen, und doch zweifle ich sehr, daß er jetzt reellen Nutzen davon ziehen wird . . ."

Mit diesen letzten Worten meinte Neefe (der sich übrigens in einem Anflug von Galgenhumor als „Schulmeister" unterzeichnet hat) wahrscheinlich, daß man wohl kaum die Absicht hatte, Beethovens Gehalt als

[1]) Beethoven war mit ihr ebenfalls bekannt; ihr sind die 24 Variationen über Vieni Amore gewidmet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Organist über sein bisheriges zu erhöhen. Neefe hatte es nun eilig mit seinem Abschiedsgesuch. Am 5. Februar d. J. schrieb er darüber an Großmann:

„Gestern abends erhielt ich Ihren Brief, und heut morgen um 9 Uhr habe ich mein Abschiedspromemoria an den Grafen v. Salm gegeben, der es morgen dem Kurfürsten überreichen u. mir am Montag Resolution mittheilen will . . ."

Der Kurfürst Max Franz entsprach jedoch dem Gesuche nicht; er setzte ihn im Gegenteil, „nachdem er seine Verdienste kennen gelernt hatte, trotz seines Calvinismus in sein voriges Gehalt wieder ein" (Thayer, S. 184), und zwar durch ein Dekret vom 8. Februar 1785, das, wie wir nun schließen können, natürlich eine Antwort auf jenes Pro memoria Neefes darstellte.

II.

Zwei neue persönliche Bekannte Beethovens: Friedrich Kalkbrenner und Philipp Carl Hoffmann

Die moderne „philologische" Forschung pflegt auch den im Grunde nichtigsten Persönlichkeiten, die mit Beethoven je in Berührung gekommen sind, soweit sich irgendeine Spur davon findet, ihr Kapitelchen zu widmen. Wie aber gerade eine Lebensbeschreibung, je größer sie von vornherein angelegt ist, gewissermaßen um so unfertiger bleiben muß, erhellt ohne weiteres aus der Einsicht, daß die Reihe jener, die mit dem Meister bekannt, ja sogar befreundet waren, von Jahr zu Jahr wächst. Diese neu hinzutretenden Personen sind nun allerdings gewöhnlich nur flüchtige Bekanntschaften, auch stehen sie meist der Kunst entweder ferner oder spielen, wenn sie selbst Musiker sind, keine bedeutenden Rollen.

Da möchte es denn beinahe wie ein Scherz erscheinen, daß ich hier zum ersten Male mit der Behauptung auftrete, auch der bekannte Komponist und Klavierspieler Friedrich Kalkbrenner gehöre in den engeren Kreis Beethovenschen Umgangs. Und dabei ist es, wie man gleich sehen wird, eigentlich nur wunderlich, daß der gar nicht so verborgen liegende Beleg dafür noch niemand aufgefallen ist, da das Londoner „Quaterly Musical Magazine and Review" (1818—1828), das in seinem VI. Bande S. 499 ff. ein ziemlich ausführliches „Memoir of Mr. Frederick Kalkbrenner" enthält, doch kaum dafür gelten kann. Viel Näheres ist zwar darin über diese Beziehungen Beethovens zu jenem nicht mitgeteilt, aber seien wir froh, daß wir nunmehr überhaupt von einer persönlichen Bekanntschaft der beiden wissen, und vielleicht gibt das Wenige den Anlaß dazu, die Spuren, die hier angedeutet werden sollen, weiter zu verfolgen.

Ich gebe hier, um einerseits die näheren Umstände bei der Entstehung des Zusammentreffens dem Verständnis deutlicher zu machen, anderseits,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

um das Leben dieses neuen Beethovenfreundes dem Leser wenigstens im großen ganzen ins Gedächtnis zurückzurufen, Kalkbrenners Biographie nur in ihren wesentlichen Umrissen wieder.

Friedrich Wilhelm Michael, Sohn des Stadtmusikers Christian Kalkbrenner (1755—1806) zu Kassel, wurde auf einer Reise seiner Mutter zwischen Kassel und Berlin im Jahre 1788 geboren. 1790 siedelte er mit seinem Vater, der in Rheinsberg Kapellmeister des Prinzen Heinrich geworden war, dorthin über; 1796 schied der Kapellmeister jedoch, in der Absicht, nach Italien zu gehen, aus seinem Amt und kam unterwegs auch nach Prag. Das Wenige, was über den kurzen Aufenthalt und über die Abreise von dort in obiger Vierteljahrzeitschrift gesagt ist, sei hier übersetzt wörtlich mitgeteilt:

„ . . . Bei seiner [des Sohnes] Ankunft in Prag, unterwegs nach Wien, wurde das Spiel des jungen Kalkbrenner, der nun neun Jahre alt war, als so außergewöhnlich angesehen, daß der Theaterunternehmer seinem Vater 100 Dukaten für die Erlaubnis dafür bot, daß er einen einzigen Abend öffentlich spiele. Indessen ward der Vorschlag mit der Begründung zurückgewiesen, daß er niemals öffentlich spielen solle, bis er vollkommener Meister seiner Kunst wäre. Auf seiner Reise von Prag nach Wien traf er unverhoffterweise Beethoven, den er in seinem Wagen mit nach Wien nahm. Dort wurde der junge Kalkbrenner bei dem großen Haydn eingeführt, der über seine Talente so erfreut war, daß er [Haydn] seinen Vater ersuchte, den Knaben, wenn es irgend angängig sei, nach Deutschland zurückzuschicken, und daß er seine musikalische Erziehung umsonst überwachen wollte."

Hier ist also in kurzen Worten die Gelegenheit der Bekanntschaft Kalkbrenners mit dem Meister dargelegt. Was Beethoven nach Prag führte, vermag jeder, der seine Lebensgeschichte einigermaßen kennt, zu erraten: er kam natürlich von Berlin, wohin er im zeitigen Frühling dieses Jahres 1796 gereist war, am Ende des Sommers oder Anfang des Herbstes zurück. (Leider enthält auch der Bericht des Kalkbrennerschen „Memoir" keine bestimmtere Zeitangabe.)

Vater Kalkbrenner erfüllte Haydns Wunsch. Nachdem er seinen Sohn mit nach Neapel und dann nach Paris genommen hatte, wo der erste — der Vater — eine Stellung als Korrepetitor an der Großen Oper bekleidete, der letzte aber am Konservatorium studierte, schickte er den Zögling, um ihn, wie man sagt, dem gefährlichen Pariser Leben zu entziehen, nach Wien. „Es ist unnötig, zu erwähnen, daß der junge Kalkbrenner während seines Aufenthaltes in Wien ebenfalls innig mit Beethoven vertraut [intimately acquainted] wurde, dessen Werke und Spiel er oft Gelegenheit zu hören hatte."[1]) Das sind leider die einzigen Worte, die der Bericht über die drei Jahre seines dortigen Verweilens — der Tod seines Vaters am

[1]) Noch sei erwähnt, daß Kalkbrenner Empfehlungsschreiben an die Fürsten Esterhazy, Lobkowitz und Labomerski [wohl Lubomirski] hatte. Die ersten beiden kennt man als besondere Beethovenfreunde.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

10. August 1806 rief Kalkbrenner nach Paris zurück — mit Bezug auf Beethoven überliefert.

Es gilt nun noch einiges über die Quelle selbst zu sagen. Deren Glaubwürdigkeit ist denn, das darf als sicher angenommen werden, unanfechtbar. Die englische Vierteljahrzeitschrift ließ sich nämlich gewöhnlich von den betreffenden Künstlern selbst bei der Abfassung ihrer beliebten „Memoirs" gern beraten, ein Schluß, der aus verschiedenen Gründen gezogen werden muß, von denen nur der als der wichtigste angeführt werden soll, daß die Sammlung eines so zuverlässigen Materials, wie es diese Lebensabrisse enthielten, ohne Zutun des betreffenden Künstlers schlechtweg ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre.

Mit kritischeren Augen war dagegen eine andere Quelle zu betrachten, die leider von mir nicht erreicht werden konnte, die aber schon von einem „Dvbdlr." [Davidsbündler] kurz nach ihrem Erscheinen in Paris am Anfang des Jahres 1843 geziemend unter die Lupe genommen worden ist. Dieser Davidsbündler schrieb nämlich in jener Zeit an die Schumannsche „Neue Zeitschrift für Musik" ausführliche Berichte, „Briefe aus Paris", wie er sie nannte, in denen er sich über dortige musikalische Neuigkeiten erging. Da hatte denn gerade ein Pseudonymus [Anonymos?] ein Heftchen über Fr. Kalkbrenner vom Stapel gelassen, das seinen Titelhelden in ungebührlicher, beinahe kindischer Weise auch den berühmtesten Meistern an Bedeutung vorzog. Lesen wir die betreffenden uns angehenden Stellen des Berichterstatters (a. a. O. 1843, I, S. 18 ff.):

„. . . Ich kann mich nicht enthalten, Ihnen Einiges aus dieser Brochure mitzutheilen, überzeugt, daß es vorzugsweise Ihre Leser amusiren wird zu sehen, wie man hier Kunstgeschichte schreibt.

Im Knabenalter noch, unternahm K. eine wissenschaftliche Reise mit seinen Eltern. In Dresden angelangt, machte er dort die Bekanntschaft mit Beethoven, der dort so eben ein ‚magnifiques' Concert gegeben hatte. Beethoven besuchte sehr oft die Familie K. und prophezeihte schon, daß der junge K. der erste Pianist seiner Zeit werden würde (page 6). K.'s boten bei ihrer Abfahrt nach Wien Beethoven einen Platz in ihrem Wagen an, was dieser mit größter Dankbarkeit annahm. (Ebendaselbst.) Von da ging die Familie mit ihrem Clavierheiland, der die Welt vom schlechten Fingersatz und der Erbsünde, d. h. vom vierten Finger befreien sollte, nach Italien . . .

In Wien [1803] angekommen studirte er den Contrapunkt mit Haydn und Albrechtsberger, der zu Anfang nicht sehr zufrieden mit ihm war. Wie sich aber der alte Albrechtsberger gefreut haben muß, als ihm K. seine [schon in Paris komponierte] Phantasie über ‚il pleut bergère' zeigte, kann ich mir denken. Der gute Vater Haydn erst, der muß vor Freuden in die Lüfte gesprungen sein.

Beethoven aber denke ich mir ein Bischen neidisch; er war auch Schüler Albrechtsbergers, aber eine solche Phantasie über ‚il pleut bergère' schrieb er sein Lebtage nicht . . .

Zu der Zeit war auch Clementi in Wien, ein Mann, der viel Anlagen zur Musik hatte. Der junge ‚Aar' flog zu ihm und beschwor ihn, sich doch hören zu lassen und nicht so bescheiden zu sein. Er setzte Alles in Bewegung, um ihn beim österreichischen Hofe einzuführen, und Gottlob! es gelang ihm, Clementis Spiel

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reussiren zu machen (p. 10). Während seines 7monatlichen Aufenthaltes in Wien war der 15jährige K. immer mit Beethoven und Hummel beisammen, und dieser liebenswürdige und belehrende Umgang brachte ihn auf den Gedanken, die Vorzüge der englischen breiten Schule mit denen der eleganten und graziösen deutschen Schule zu vereinigen. Er spielte 10 bis 12 Stunden täglich, ohne die Zeit zu rechnen, die er auf Mathematik und die Arzneikunde verwendete, für welche er eine entschiedene Neigung hatte (p. 11). Alle Sonntage ging K. zu Haydn, ihm seine Arbeiten der Woche zu zeigen.

Wer hätte das vom frommen Vater Haydn gedacht! Und an einem Sonntage, der vorzugsweise guten Werken geweiht werden sollte!

Im Vorbeigehen (es war sein Weg) besuchte er immer Beethoven, der sich von ihm die Fugen von Seb. Bach vorspielen ließ, und sich daran erbaute (p. 11) . . ."

Ich möchte mich der Ehre Kalkbrenners halber nicht zu der Annahme verstehen, daß dieser irgendwie an dem Büchlein teil hatte,[1]) will — eben aus Mangel am Urdruck — auch selbst nicht an dem Inhalt Kritik üben, sondern möchte bloß den Wunsch aussprechen, daß sich jemand, dem das Heft zugänglich ist, dessen einmal annähme. Vielleicht wird dadurch auch die Frage, wie denn der pseudonyme Verfasser auf Dresden als den Ort des ersten Zusammentreffens von Beethoven und Kalkbrenner gekommen ist, beantwortet werden.

Über Kalkbrenners weiteres Leben soll nur nachgetragen werden, daß er sich von 1806 bis 1814 in Paris aufhielt, worauf er sich nach London begab; hier verbündete er sich mit J. B. Logier zwecks Verbreitung von dessen Chiroplast (Handleiter), um sich endlich nach einer Reise in Deutschland (1823) im Jahre 1824 endgültig bis zu seinem Tode, der am 10. Juni 1849 in Enghien les Bains bei Paris erfolgte, hier in Frankreichs Hauptstadt niederzulassen. Daselbst hatte er sich geschäftlich mit Ignaz Pleyel verbunden, erteilte eifrig Unterricht und komponierte fleißig mehr oder weniger solide Werke.

Der Name Kalkbrenners spielt sonst in Beethovens Lebensgeschichte keine bedeutende Rolle mehr. Nur sei erwähnt, daß er mit fünf anderen an erster Stelle auf dem Flügel, der Beethoven im Jahre 1818 von Broadwood geschenkt worden war, zu lesen war [Thayer IV, S. 89]. Endlich darf aber nicht vergessen werden, daß der Pianist noch einmal Wien besuchte, und zwar im Jahre 1824. Er gab da am 25. Januar ein Konzert im kleinen Redoutensaale. Beethoven scheint nicht dagewesen zu sein; denn nach Thayer [V, S. 8] hörte Beethoven viel über Kalkbrenner erzählen; „Bruder Johann äußerte, es sei nur eine Stimme, daß Kalkbrenner besser spiele als Moscheles [der sich in Wien genugsam bekannt gemacht hatte]; auch Schindler sagte ihm, Kalkbrenner habe den Sieg davongetragen . . ." In den Konversationsheften ist zweimal um diese Zeit von Kalkbrenner die Rede. Die beiden Stellen, die von Schindler her-

[1]) Man beachte wohl, daß Kalkbrenner damals (1843) noch in oder bei Paris lebte.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rühren, lauten: „War Hr. Kalkbrenner so gnädig Ihnen ein Billet zum Concert zu verehren? Er hat sonst gar keine gegeben . . .“ und: „Kalkbrenner hat im gestrigen Beobachter das Patent als erster und größter Klavier-Spieler erhalten. Wahrlich eine seltene Auszeichnung.“

Im Zusammenhang mit dieser neuen Bekanntschaft Beethovens sei es gestattet, gleich noch auf eine fernere hinzuweisen, von der aber leider nichts weiter bekannt geworden ist, als daß sie überhaupt stattfand. Es betrifft dies den im Jahre 1769 zu Mainz geborenen Musiker Philipp Carl Hoffmann,[1]) der sich mit seinem Bruder Heinrich Anton (* 1770) zuerst dem Studium der Philosophie und Rechtsgelehrtheit widmete. Daneben lagen sie aber jeder der fleißigen Übung eines Instrumentes ob — Philipp dem Klavier, Heinrich der Violine.

„Als Mozart, der bei der Krönung des Kaisers Leopold sich in Frankfurt am Main aufhielt, eine kleine Reise nach Mainz machte, lernte er dort die beiden jungen geschickten Liebhaber kennen und gefiel sich sehr in ihrer Gesellschaft. Der Violinist spielte mit dem unvergleichlichen Componisten dessen herrliche Claviersonate mit Violinbegleitung aus A-dur, und der Clavierspieler mit ihm dessen noch vorzüglichere Claviersonate zu vier Händen aus F-dur. Beide Gebrüder werden jetzt noch [also etwa 1836] ganz jugendlich glühend, wenn sie anfangen von der kindlichen Liebenswürdigkeit Mozart's, seinem Witz, seinem bezaubernden Spiel u. s. w. zu erzählen. Mozart gab in Mainz ein Concert, wo dann der Clavierspieler Hoffmann bemerkte, daß Mozart die Adagios seiner Clavierconcerte nicht so einfach, oder leer, spielte, wie die Clavierstimme geschrieben war, sondern zart und geschmackvoll ausschmückte, bald so, bald anders, der augenblicklichen Eingabe seines Genius folgend . . .“

Ich habe diese fesselnde Stelle, die bei Jahn fehlt, in der Hauptsache — davon abgesehen, daß sie überhaupt von der bisher ebenfalls unbeachteten Bekanntschaft Mozarts mit diesen Künstlern Zeugnis ablegt — deshalb hierhergesetzt, weil darin von einem Konzert Mozarts in Mainz die Rede ist. Jahn (4. Aufl. II, S. 550/1) weiß davon nichts zu berichten. Es ist ja möglich, daß sich die Brüder Hoffmann nach 45 Jahren in der Örtlichkeit zu täuschen vermochten, aber es ist auch nicht ausgeschlossen, daß wirklich ein solches Konzert in Mainz stattgefunden hat, zumal wenn man bedenkt, daß Mozarts Aufenthalt daselbst ungefähr eine Woche währte.

Philipp Carl, von dem nun noch allein die Rede sein soll, widmete sich (ebenso wie sein Bruder) endlich dem Musikerberuf vollständig und ging nach Offenbach, wo er als Musiklehrer wirkte. „Auf einer Reise nach Amsterdam und einer anderen nach Wien ärndtete er überall als ausgezeichneter Künstler und als wissenschaftlich gebildeter Mann Ehre und Ruhm. In der großen Kaiserstadt genoß er das Glück, mit Haydn und Beethoven bekannt zu werden.“ Im Jahre 1810 reiste er nach Petersburg,

[1]) Die Bemerkungen über ihn und seinen Bruder sind z. T. wörtlich dem Universallexikon der Tonkunst von Schilling entnommen (1836). Daß ich auch das, was dies Nachschlagewerk Neues über ihre Beziehungen zu Mozart mitzuteilen vermag, mit heranziehe, wird man mir nicht weiter verübeln.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von wo er erst nach elf Jahren nach Frankfurt zurückkehrte. Von ihm rühren mehrere Klavierkompositionen, darunter Kadenzen zu sechs Klavierkonzerten von Mozart her.[1])

Näheres über sein Verhältnis zu Beethoven ist also nicht bekannt. Man darf aber nach obiger Darstellung annehmen, daß das Zusammentreffen im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts stattfand. Von Wert wäre es auch zu untersuchen, ob dieser Hoffmann für Beethovens etwa 1820 geschriebenen Kanon „Auf einen, welcher Hoffmann geheißen" in Frage kommen könnte; denn der richtige Träger dieses Namens, auf den der Kanon Bezug nimmt, ist leider immer noch nicht mit Sicherheit festgestellt.

Die Wahrhaftigkeit der Schilderung des Schillingschen Lexikons steht außer Frage. Der Hinweis, daß sie von SW. (Schnyder von Wartensee, dem bekannten Frankfurter Musiker) herstammt, genügt, jeden Zweifel an dem Inhalt zu erschüttern. Der verdienstvolle Mann hatte natürlich seine Berichte unmittelbar aus dem Munde der beiden Künstler.

III.

Die Pathétique und Muzio Clementis d-moll-Sonate

Eine Frage, worüber schon so viel und merkwürdigerweise meist so urteilslos geschrieben worden ist, betrifft die ziemlich auffällige Ähnlichkeit der Anfangstakte von Beethovens Pathétique und Muzio Clementis d-moll-Sonate, die hier vergleichshalber folgen sollen:

Beethoven

Grave



Clementi

Adagio molto



Es ist ganz zweifellos, daß sich manche Beeinflussungen Clementis auf den jüngeren Meister Beethoven, und nicht bloß solche von klaviertechnischer Art, sondern auch von melodischer Linienführung nachweisen lassen. Aber man darf nun, wenn man obigen Anfängen eine gewisse Ähnlichkeit nicht bloß der Rhythmik und Melodik, sondern auch der ganzen

[1]) Cadences se rapportant aux six grands concerts pour le Pianoforte, op. 82 de Mozart, composées et dediées à Mr. M. Clementi par P. C. Hoffmann [Offenbach, J. André, ungefähr 1800].

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimmungsweise (die doch in derartigen Fällen den Hauptausschlag gibt) zuerkennen will, ja nicht ganz von der Zeit, wo sie von jedem der beiden Verfasser geschaffen sind, absehen. Man darf nicht vergessen, daß der ältere, Clementi, als Beethovens Zeitgenosse doch schießlich nach dessen bereits im Jahre 1799 erschienener Pathétique auch noch — und zwar beinahe die Hälfte aller seiner Werke — komponierte, daß schließlich auch ein Clementi ein begeisterter Anhänger Beethovenscher Muse war und sich doch mindestens ebensogut von dieser beeinflussen lassen konnte.[1])

Wann Clementi seine bewußte Sonate komponierte, steht nun leider nicht vollständig fest. Da sie von ihm selbst als op. 40 No. III herausgegeben wurde, so darf ihr Erscheinen kaum vor seinen op. 38 und op. 39 gesetzt werden, die beide im Londoner „Morning Chronicle" am 26. März 1799 von Longman, Clementi & Co. als neue Werke angezeigt wurden und dies gewiß auch gewesen sind. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß Clementi, seitdem er sich eben um jene Zeit in kaufmännische Angelegenheiten eingelassen hatte, bedeutend langsamer geschaffen zu haben scheint. So heißt es denn, daß er bei seiner Abreise auf das Festland im Sommer 1802 bis zu seinem 40. Werk vorgeschritten war.

Vor allen Dingen wichtig erscheint mir aber die Feststellung der Zeit, wo ungefähr Clementis Sonate in Wien bekannt geworden sein mag. Der Komponist selbst kam Ende des Jahres 1802 dorthin, und darauf und auf sein op. 40 bezüglich erschien in der „Wiener Zeitung" (No. 92) folgende Anzeige:[2])

„Während dieser berühmte Componist erst unlängst einige Tage in Wien war, schenkte er uns fast beständig seine Gegenwart. Er übergab uns hier diese 3 ganz neuen, von ihm verfertigten Sonaten, bey welchen er selbst die Mühe übernahm, Correctur und Eintheilung zu besorgen; mehr brauchen wir zu ihrer Empfehlung nicht zu sagen. Die Auflage ist daher ohne Fehler und mit dem wohlgetroffenen Bildnisse des Herrn Clementi geziert, das nach der Natur gezeichnet wurde."

Wir haben durchaus keinen Anlaß, an der Behauptung, daß diese drei Sonaten „ganz neue" seien, auch im mindesten zu zweifeln. Und wenn doch schon einige Zeit seit ihrer Niederschrift verflossen sein mochte, so erscheint es geradezu ausgeschlossen, daß Beethoven bereits in den Jahren 1798/99 Kenntnis von den Werken besitzen konnte. Wenn also überhaupt einer von dem anderen beeinflußt worden sein soll, so ist es lediglich Clementi von Beethoven gewesen. Daran ändert auch eine in einem Exemplar[3])

[1]) Der einzige, welcher dies wenigstens in Erwägung gezogen hat, eine bestimmtere Beantwortung der Frage aber offen läßt, ist J. S. Shedlock in seiner „Pianoforte Sonata".

[2]) Sie wurde mir von Herrn Hauptmann a. D. Artaria in Wien freundlichst mitgeteilt.

[3]) Das Exemplar war im Besitz von Hugo Riemann und wurde von diesem dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig überwiesen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eines Bandes der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe der Clementischen Werke angebrachte Bleistiftbemerkung eines ungenannten Schülers von L. Berger, der ja wieder ein Schüler Clementis war, nicht das geringste. Die Bemerkung lautet: „Diese Sonate ist nach B.[erger] aus einer Symphonie Clementis entstanden.“[1]) Da sich nun dieser fast Zeit seines Lebens auch mit der Komposition von Symphonieen abgegeben hat, so darf wohl geschlossen werden, daß er von Beethovens Werk erst zu dieser Symphonie angeregt worden ist, daß er sie aber bald umgearbeitet hat. Bei seiner Teilnahme für Beethoven ist es ja sehr wahrscheinlich, daß er in den Besitz von dessen Sonate, zumal ihm dazu die damals üblichen Musikalienaustauschgeschäfte mit deutschen und anderen Verlegern Gelegenheit genug gaben, ziemlich frühzeitig gelangte.

IV.

Zu Friedrich Rochlitzens öffentlicher Bitte für Susanna Bach

In den alten Kopierbüchern der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig befinden sich, was bisher auch im engen Kreise der Beethovenforschung noch unbekannt ist, die mehr oder minder genau genommenen Abschriften von über 20 Briefen[2]) des altberühmten Hauses an Ludwig, bzw. Karl van Beethoven, der ja eine Zeitlang die geschäftlichen Angelegenheiten seines Bruders vertrat. Ich möchte es nicht versäumen, hier von diesen Abschriften ein paar Proben zu geben und wähle zwei von den ersten Antworten, die sich unter anderm auf Beethovens Absicht beziehen, für die alte Tochter Joh. Seb. Bachs den Erlös eines Werkes seiner Komposition zu bestimmen.

Der Herausgeber der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, Friedrich Rochlitz, hatte bekanntlich (im Intelligenzblatt No. 13 vom Mai 1800) einen Aufruf für die darbende Susanna Bach erlassen, worauf erst eine nicht allzu reichliche Summe Geldes einging. Beethoven war darüber erstaunt und drückte auch sein Erstaunen in seinem ersten noch erhaltenen Briefe (vom 22. April 1801) an Breitkopf & Härtel aus, den er mit den Worten schloß:

„. . . Das bringt mich auf den Gedanken, wie wär's, wenn ich etwas zum Besten dieser Person herausgäbe auf Pränumeration, diese Summe und den Betrag, der alle Jahre einkäme, dem Publikum vorlegte, um sich gegen jeden Angriff festzusetzen? Sie könnten das meiste dabei tun. Schreiben Sie mir geschwind, wie das am besten möglich sei, damit es geschähe, ehe uns dieser Bach stirbt, ehe dieser

[1]) Die ebenfalls mit Blei darunter geschriebene Angabe „22. 11. 29“ (Zeit des Studiums der Sonate) scheint auch auf diese Bemerkung bezüglich zu sein.

[2]) Diese Briefe sollen vorläufig noch unveröffentlicht bleiben. Die oben folgenden beiden kurzen Schreiben werden mit freundlicher Erlaubnis des Seniorchefs des Hauses, Herrn Geh. Hofrates Dr. Oscar von Hase, wiedergegeben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bach austrocknet und wir ihn nicht mehr tränken können. Daß Sie dieses Werk verlegen müssen, versteht sich von selbst . . .“

Diese Zustimmung Beethovens wurde denn gleich mit einer zweiten Quittung für die schon ansehnlichere Summe, die von Wien aus für den genannten Zweck eingegangen war, in derselben Zeitschrift unterm 19. Mai 1801 veröffentlicht, und zwei Tage darauf schrieb die Firma ihren zweiten Brief an Beethoven (den ersten in der Abschrift noch vorhandenen). Er soll hier, um ihn nicht zu zerreißen, samt dem über geschäftliche Dinge handelnden ersten Teil vollständig wiedergegeben werden:[1])

„Die überhäuften Meßgeschäfte haben uns nicht erlaubt, die unverschieblichsten Angelegenheiten zu besorgen. Sie werden verzeihen, daß wir Ihren Brief etwas später beantworten.

Für Ihre in Zukunft herauszugebenden Werke, welche Sie uns zum Verlag anbieten, werden wir mit Vergnügen alles tun, was uns die Umstände erlauben. Da Sie selbst von uns zu erfahren wünschen, welche Gattung Composition uns vorerst am angenehmsten sein würde, das ist Klaviersonaten ohne Begleitung oder auch mit Begleitung von Violine oder Violine und Violoncelle. Wir bitten Sie, wenn Sie in diesem Genre wieder etwas schreiben, uns davon Nachricht zu erteilen.

Wir haben gelesen, daß Sie ein Werk zum besten der Mlle. Bach, dieses letzten Sprößlings der schon halb ausgestorbenen großen Künstlerfamilie herauszugeben gedenken. Der Ruhm Ihres Talents ist fest genug gegründet, dies unvergängliche Denkmal wird auch den Ruhm Ihres menschenfreundlichen Herzens auf immer befestigen. Mit Vergnügen bieten wir dazu uns zu Verlegern an und werden die Sache so einzuleiten suchen, daß die arme Bach soviel als möglich dadurch gewinne. Ist Ihr Portrait noch nicht gestochen? Sollte es schon vorhanden sein, so würden Sie uns verbinden, wenn Sie uns nachweisen wollten, wo es zu haben ist. Wir haben bereits mehrere Portraits der vorzüglichsten Compositeurs stechen lassen und wünschten auch das Ihrige für unsern Verlag zu haben.“

Man darf vermuten, daß Beethoven, dem viel an einer geschäftlichen Verbindung mit dem Leipziger Hause lag, diesen Brief auch wieder beantwortet hat, und muß, da sein nächstes noch erhaltenes Schreiben erst vom 22. April 1802 stammt, annehmen, daß hier in der reichen Sammlung der Briefe, die sich im Besitz des Verlags befindet, eine Lücke vorhanden ist.

Ob nun Beethoven sein Versprechen vergessen hatte, oder ob er keine Zeit fand, es einzulösen — noch nach Verlauf zweier vollen Jahre war die Sache beim alten. Zwar waren die geschäftlichen Beziehungen zwischen ihm und Härtel durch Herausgabe einer Anzahl von Werken mit Erfolg eingeleitet, aber von der Überweisung einer Komposition für jenen wohltätigen Zweck war noch keine Rede, bis die Firma in einem Teil eines Schreibens vom 30. Juni 1803, das die Antwort auf einen noch erhaltenen Brief des

[1]) Anrede und Schluß der Briefe fehlen. Den Inhalt mit „diplomatischer Treue“ der Abschriften wiederzugeben, wäre zwecklos, da sie oft so flüchtig, sogar mit Auslassung von Worten, vorgenommen sind, daß man damit nur den Eindruck dieser Abschriften, nicht den der Briefe bekäme. Diese wurden hier also am besten in neuzeitlicher Rechtschreibung, mit Hinzufügung richtiger Interpunktion, auch geringer Textänderungen, soweit solche selbstverständlich sind, wiedergegeben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meisters aus demselben Monat bildet, die Frage von neuem anschnitt; auch dieses kurze Schreiben sei, um es nicht zu zerreißen, vollständig mitgeteilt:

„Es ist uns sehr erfreulich gewesen, wieder einmal mit Ihrer schätzbaren Zuschrift beehrt zu werden. Dagegen wird Ihr Hr. Bruder unsre Antwort auf seinen letzten Brief erhalten haben. Die in der Nägelischen Ausgabe Ihrer Sonaten eingeschlichenen Fehler wollen wir in der Musikalischen Zeitung sogleich anzeigen, sobald wir von Ihnen das Verbesserungsblatt erhalten. Was unsern Stich Ihrer Variationen[1]) betrifft, so wird nun die erste Partie schon in Ihren Händen von Ihnen korrekt gefunden worden sein. Das 2. Werk Variationen[2]) wird Ihnen in Stich und Korrektheit wahrscheinlich auch Genüge leisten. Es wird unverzüglich abgedruckt werden. Den Titel werden wir nach Ihrer neuerlichen Angabe abändern.

Sie hatten einmal die menschenfreundliche und rühmliche Absicht, eine Sonate zum Besten der noch hier in Dürftigkeit lebenden, einzigen, übrigen Tochter von Seb. Bach herauszugeben. Möchten Sie doch dieses großmütige Vorhaben bald ausführen; denn wenn jede dem Armen bald gereichte Hilfe für diesen dadurch doppelten Wert hat, so ist dies hier besonders der Fall, da die Dem. Bach schon in einem hohen Alter ist und mithin Ihr edelmütiges Geschenk, wenn es verspätet würde, leicht zu spät kommen könnte. Das Gedicht, von welchem wir sprachen,[3]) wird nicht ohne Musik in Druck erscheinen, vielleicht aber bald mit derselben von einem Berliner Tonkünstler. Es würde uns sehr angenehm gewesen sein, wenn Ihr Hr. Bruder, der uns von einer neuen Symphonie von Ihnen schrieb, uns Ihre Bedingungen angezeigt hätte."

Mit Bezug auf diese Erinnerung schrieb Beethoven in seinem nächsten Briefe (etwa vom September 1803):

„Für die Bach wird gleich anfangs Winter gesorgt werden, da jetzt zu wenig Leute von Bedeutung hier sind, und ohne das kommt nichts Rechts zusammen."

Ob damit gemeint ist, daß er Subskribenten für die Herausgabe einer Komposition zu sammeln gedachte, oder ob er ein Wohltätigkeitskonzert dabei im Auge hatte, dürfte unbestimmt sein.

Trotz den guten Absichten, die der Meister hatte, scheint sich die Sache doch noch im Sand verlaufen zu haben. Zwar kam er nach wiederum zwei Jahren noch einmal auf die Angelegenheit zurück, indem er Breitkopf & Härtel am 18. April 1805 den Vorschlag machte, eine Aufführung seines Oratoriums „Christus am Ölberge" und seiner Eroica-Symphonie zum Besten der alten Tochter Bachs veranstalten zu lassen. Leider ist es aus unbekannten Gründen nicht dazu gekommen. Von der Überlassung des Erlöses aus einer Komposition von sich wird Beethoven aber wohl deshalb abgekommen sein, weil er bekanntlich seine Honorare meist selbst dringend nötig hatte.

Schluß folgt

[1]) Op. 34, Sechs Variationen für Klavier über ein Originalthema, der Fürstin Odescalchi gewidmet.

[2]) Op. 35, Fünfzehn Variationen mit einer Fuge, Thema aus dem Finale des Prometheus, dem Grafen Lichnowsky gewidmet.

[3]) In einem Briefe des Hauses an Karl van Beethoven vom 3. März 1803 hieß es: „Sollte er [Ludwig] nicht auch geneigt sein, einmal eine kleine Kantate zu setzen, wenn ihm ein Gedicht nach seinem Wunsche dazu vorgeschlagen würde?. . ."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR BESETZUNG DES BACH-ORCHESTERS

ANREGUNGEN

VON WOLFGANG ADAM IN BRESLAU

Daß die Werke J. S. Bachs, ehe man sie aufführen könne, bearbeitet, ehrlicher gesagt: modernisiert werden müßten, von dieser Anschauung, die etwa bei Robert Franz die wunderlichsten Blüten trieb (Musterbeispiel: Weihnachtsoratorium), sind wir jetzt glücklich zurückgekommen. Wir halten es für künstlerische Ehrenpflicht, Bach originalgetreu aufzuführen. Dazu gehört indes mehr als der gute Wille: wir müssen vorerst ergründet haben, wie der Meister selbst seine Schöpfungen wiedergeben ließ. Unser Wissen hierüber ist zwar im letzten Jahrzehnt durch die Arbeit der Neuen Bach-Gesellschaft und vieler einzelner Trefflichen bedeutend gemehrt worden; doch nicht in dem Maße, daß nun jede Lücke ausgefüllt, jede Ungewißheit beseitigt wäre. Wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt: die dankbaren Aufgaben werden zunächst erledigt; und die der Lösung alsdann noch harrenden sind so schwierig, daß man, nachdem ein Häuflein Gutwilliger sich die Zähne daran ausgebissen hat, immer noch nicht viel klüger ist als zuvor. In diesem Stadium befinden sich heutzutage die beiden Fragen: 1. Sind die Partien der Holzbläser im Bach-Orchester solistisch oder chorisch zu besetzen? 2. Ist bei den Sologesängen in Bachs kirchlichen Werken der Continuo dem Klavier (Cembalo) oder der Orgel anzuvertrauen?

Die Beantwortung der ersten Frage liegt noch völlig im argen. Die stärkere Strömung geht heut allerdings nach der Seite der chorischen Besetzung; aber in der Praxis will man sich dazu nicht entschließen. Noch bei den Aufführungen des letzten Deutschen Bachfestes (Breslau, 15. bis 17. Juni 1912) waren alle Holzbläser — außer gelegentlich dem Fagott — in der Einzahl vertreten. Daher konnte man in den wunderbar verklärten Chören der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ von den in dulci jubilo dahinschwebenden Flötenstimmen kaum ein gelindes Säuseln vernehmen; und im dritten Satz, der Fuge, des vierten Brandenburgischen Konzerts war von den Flöten meist dann nichts zu hören, wenn sie das Thema hatten, so daß u. a. der prächtige Schlußeffekt einfach unters Pult fiel. Angesichts so krasser Fälle könnte man glauben, die Streitfrage sei durch die Erfahrung unzweideutig beantwortet. Als jedoch in der Mitgliederversammlung der N. B. G. Herr Max Schneider mit Entschiedenheit für den Grundsatz der chorischen Besetzung eintrat, da gab es eine lebhafte Diskussion. Und gar nicht zu Unrecht. Denn andere Fälle scheinen wieder gerade für einfache Besetzung zu sprechen. Man studiere den ersten Satz des erwähnten Konzerts — und verzweifle! Unmöglich, mit einiger Gewißheit abzugrenzen,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wo die Flöten solistisch, wo sie chorisch tätig sein sollen. Sie innerhalb des Concertino, der Solovioline gegenüber, mehrfach zu besetzen, wäre barbarisch; wann aber die Ripienisten hinzutreten sollen, darüber gibt die Partitur weder explicite noch implicite Auskunft. Am wenigsten vermöchte ich sie zu geben: weil ich die Partitur eben zu genau kenne. — Meine persönliche Ansicht über das ganze Problem geht dahin, daß es zuallererst in die Doppelfrage gespalten werden muß: Rechnete Bach selbst (wie die gleichzeitigen Komponisten allerdings taten) mit chorischer Besetzung der Bläser, oder müssen vielleicht nur wir Heutigen, mit unseren starken Chören und Streichorchestern, zu einer von dem Meister nicht vorgesehenen Maßregel in gewissen (möglicherweise zahlreichen) Fällen unsere Zuflucht nehmen?

Da wir einmal bei der Frage: „Einfache oder mehrfache Besetzung?" sind, und da wir soeben uns des letzten Bachfestes erinnerten, so gestatte man mir, eine in der Einleitung nicht berücksichtigte Bemerkung einzuflechten. Herr Messchaert sang in Breslau, mit unvergleichlicher Meisterschaft, die Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen". Ihr erstes Rezitativ vergleicht das Menschenleben einer unruhigen, gefährdeten Schiffahrt, deren Ziel der himmlische Hafen ist. Daher läßt Bach, der Tonmaler, das Stück von einer ununterbrochen in Sechzehnteln auf- und niederwogenden Baßfigur begleiten, die dann, mit reizend naiver Wirkung, bei den Worten: „So tret ich aus dem Schiff . . ." plötzlich verstummt. Diese Begleitung wird von der Partitur dem „Violoncello solo" überwiesen. Albert Schweitzer — den man ja in allen Bach-Fragen zunächst konsultieren muß — hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß der Hörer von dem Wellenmotiv bei dessen Ausführung durch das Solo-Violoncell „nur sehr wenig" bemerkt; ohne Euphemismus: so gut wie nichts. Gleichwohl wurde in Breslau die Partie dem Soloinstrument anvertraut. Wobei mir nur rätselhaft bleibt, weshalb sich Herr Messchaert das gefallen läßt, da der Nonsens doch klar auf der Hand liegt. Es ist ja eine bekannte, zum Überdruß wiederholte Geschichte, daß Bach seine Ansprüche an die Violoncelli so wenig befriedigt fand, daß er höchstselbst ein neues Baßinstrument, die Viola pomposa, konstruierte: so war es damals um die Technik der Cellisten bestellt, von der Spielweise des ungefügen „Violone" ganz zu schweigen. „Wenn Bach", sagt Schweitzer an anderer Stelle, „Solovioline vorschreibt, so liegt der Grund wohl häufig darin, daß die Partie für seine gewöhnlichen Spieler viel zu schwer war." In gleichem Sinn ist z. B. auch das Fagott-„Solo" in der Moll-Bourrée der zweiten D-dur Suite zu verstehen; man erkennt auf den ersten Blick, daß das Wort „solo" dort nichts weniger als „einfache Besetzung" fordert.[1]) In all diesen Fällen sah der vielgeplagte

[1]) Ganz verfehlt ist es, wenn Reger in seiner Bearbeitung für Klavier zu vier Händen dem Sekondospieler einfach piano vorschreibt, — statt marcato sempre für die rechte Hand.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meister sich genötigt, „solo" vorzuschreiben, um das Unheil zu verhüten, das die Thomaner, die Studiosi oder die Stadtpfeifer und -pfeifergesellen sonst unfehlbar angerichtet hätten. Er wählte also von zwei Übeln das kleinere . . . Diesen Tatbestand ignorieren wir nun gerade da, wo unsere allgemeine wie unsere spezielle Kenntnis der Zeitverhältnisse jeden Zweifel ausschließt! (Adresse: Herrn Johannes Messchaert.)

Nun zur zweiten der am Anfange gestellten Fragen: Klavier oder Orgel? Viel ist hierüber gestritten worden, ohne daß man zu einer Einigung gelangt wäre. Ich selbst will nicht etwa für eines der beiden Instrumente eintreten, sondern mich nur mit der bisher zu wenig beachteten Argumentation Schweitzers befassen, der im Schlußkapitel seines „J. S. Bach", betitelt: „Die Wiedergabe der Kantaten und Passionen", erklärt: „Als Originalinstrument für die Ausführung des Generalbasses kommt historisch und praktisch, wie schon Spitta und Rust bemerkten, nur die Orgel in Betracht." „Man beachte, daß die für die Orgel einen Ton tiefer transponierte Continuostimme bei allen Kantaten, deren Stimmen wir besitzen, beziffert — und zwar gewöhnlich in Bachs eigener Handschrift — vorliegt." Dieser Satz enthält Schweitzers Hauptbeweisgrund. Bachs Orgel in der Thomaskirche stand, was damals und noch später weiter nichts Auffälliges hatte, in einer anderen Stimmung als die Orchesterinstrumente, nämlich einen Ganzton höher, sodaß der Organist einer entsprechend abwärts transponierten Stimme bedurfte. Eine solche, gleichzeitig die Akkordbezifferung enthaltende Baßstimme ist nun für die meisten Kantaten und für die Passionen zur Hand, und zwar bietet sie den vollständigen Continuo der Chöre und Solostücke. Also, folgert Schweitzer, wurde alles auf der Orgel begleitet.

Das klingt sehr überzeugend, beweist aber gar nichts. Schweitzer hat nämlich eine höchst bedeutsame Prämisse einfach übersehen. Bekanntlich hat Bach von seinen Violinkompositionen eine größere Anzahl für Klavier umgeschrieben; und so gut wie in allen Fällen ist die Transskription um einen Ton tiefer gesetzt als das Original. Daraus folgt, mag es noch so verwunderlich dünken, daß Bach mit Klavieren rechnete, die einen Ton höher standen als gemeinhin die Orchesterinstrumente,[1]) also im Einklange mit seiner Orgel. Auf einem so gestimmten Instrument aber konnte in der Thomaskirche ein Cembalist, wenn er nicht allzu entfernt von der Orgel untergebracht war, sehr wohl aus der gleichen Stimme spielen wie der Organist. Damit wird Schweitzers Argument hinfällig. Ihm selbst ist es (was sich verstehen läßt) so unwiderlegbar vorgekommen, daß er auf eine

[1]) Bestärkt werde ich in meiner Auffassung noch durch die Tatsache, daß gerade die Klavierkonzerte in A- und E-dur, deren entsprechende „Rücktransponierung" die zu jener Zeit ganz unüblichen Tonarten H- und Fis (Ges)dur ergeben würden, für eine Zurückführung auf Violinkompositionen keinen rechten Anhalt gewähren.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weitere eigentliche Beweisführung verzichtet und sich begnügt hat, noch ein paar — ziemlich dürftige — Fakten beizubringen, die er zu seinem Argument in Beziehung setzt und, wie es scheint etwas willkürlich, in dessen Sinne deutet. Bachs Orgel besaß nämlich eine besondere, von dem übrigen Werk unabhängige Klaviatur für das Rückpositiv. Diese, vermutet Schweitzer, sei 1730 angebracht worden (von diesem Jahre datiert eine Rechnung für Orgelreparaturen); seitdem finde sich in Kantaten die obligate Verwendung des Instruments und fehle die Bezifferung zu den Solostücken: also habe Bach diese Partieen selbst ausgeführt, und zwar auf dem Positiv, das er eigens zu diesem Zweck habe separat spielbar machen lassen. Aber, muß Schweitzer hinzufügen, „bei einer Wiederholung der betreffenden Kantaten zu St. Nicolai sah er sich in der Folge dann doch genötigt, die Bezifferung in der Hauptorgelstimme nachzutragen. So kam er wieder dazu, den Continuo gleich von Anfang an vollständig zu beziffern [!]." Mit der Tatsache, daß bei St. Thomas nachweislich ein Cembalo benützt wurde, weiß Schweitzer vollends nichts anzufangen; vielleicht sei es, meint er, bei den Proben, auch wohl mit der Orgel gleichzeitig gespielt worden.[1]) (Im letzten Fall müßte, nach seiner Folgerungsweise, für dieses Cembalo immer eine besondere untransponierte Stimme angefertigt worden sein, was offenbar nicht geschehen ist.)

Schweitzers Hauptargument habe ich entkräftet. Ich muß nunmehr anderen überlassen, durch Besichtigung der Originalstimmen, zu der ich schwerlich in absehbarer Zeit Gelegenheit haben werde, den Sachverhalt im einzelnen nachzuprüfen. Diese Arbeit muß zunächst geleistet werden, sollte sie selbst gleich zu keinem Endergebnis führen, sondern bloß weiteren Forschungen den Weg ebnen.

[1]) s. „J. S. Bach", S. 808/9 und 614—620.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE AUFFÜHRUNGEN FRANZÖSISCHER MUSIK IN SCHWERIN

VON DR. MAX BURKHARDT IN BERLIN

Am Schweriner Hoftheater veranstaltete die Intendantur (Generalintendant Karl Freiherr von Ledebur) in den Tagen vom 12. bis zum 15. Oktober Aufführungen von modernen französischen Musikwerken, die viel Interessantes boten, vor allen Dingen aber die Leistungsfähigkeit dieses alten berühmten Kunstinstitutes wieder einmal in helles Licht rückten. Das Fest begann am Sonnabend mit einem Chor- und Orchesterkonzert, das den Werken César Franck's gewidmet war. Die d-moll Symphonie zeigt uns den Meister als einen großen Könner; die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Form, bedingt durch die Beibehaltung des thematischen Materials in allen Sätzen, die funkelnde Harmonisation, die glänzende Instrumentation — alles vereinigt sich zu dem geschilderten Eindruck, den selbst die etwas zu reichlich bemessenen Tremoli im ersten Satz nicht zu stören vermögen. Noch größer erscheint Franck in den Symphonischen Variationen für Klavier und Orchester; hier tritt noch der prachtvolle Klaviersatz hinzu, der im Verein mit dem großartig gesteigerten Aufbau und dem das Ganze krönenden jubelnden Schluß unbedingt mit fortreißen muß. Der Klavierpart wurde von Raoul Pugno meisterhaft und mit einem jugendlichen Feuer sondergleichen gespielt. Von den „Seligpreisungen", die den Schluß des ersten Abends bildeten, ist zu melden, daß sie eine in jeder Beziehung abgerundete und klangschöne Wiedergabe erfuhren; der Chor war singfreudig und sicher, und die Solisten, die Damen Schott, Schreiber, Wichgraf, die Herren Gröbke, Freiburg, Holy, Mohwinkel und Stichling zeichneten sich ausnahmslos durch schöne Stimmen aus. So hinterließ der erste Abend unter Willibald Kaehlers anfeuernder Leitung den denkbar günstigsten Eindruck.

Der zweite Tag begann mit einer etwas zu lang (3½ Stunden) geratenen Kammermusikmatinee. Hier schoß Gabriel Fauré mit dem Klavierquartett e-moll op. 15 den Vogel ab. Der erste Satz ist zwar nicht sehr tiefgründig, aber flüssig und melodisch; beim zweiten merkt man schon auf, wenn das gelenkige Hauptthema erklingt, und folgt dem Komponisten im Trio gern auf seine abseits von der großen Heerstraße liegenden Wege. Noch mehr steigert sich das Wohlgefallen bei der langatmigen Melodik und der quellenden Innigkeit des dritten Satzes; der Höhepunkt aber wird erklommen im letzten Satz, der durch seine scharf gezeichnete Thematik besticht und durch seinen schwungvollen Schluß mit fortreißt. Pugno war jedenfalls der beste Interpret des überaus dankbaren Klavierparts, den der Komponist sich wünschen konnte. Das Streichquartett op. 10 von Debussy stand hinter dem genannten Werke ein wenig zurück. Es ist eigentlich kein echter Debussy; das mystisch Verschwommene, das wir an ihm gewohnt sind, fehlt dem ersten Satz gänzlich; der zweite fällt durch seine niedlichen Pizzikatoscherze sehr ins Ohr; im dritten nehmen der stimmungsvolle Anfang und Schluß für sich ein, und der vierte gibt sich frisch und lebendig und reckt sich zu großen Steigerungen aus. Henri Marteau mit seinen Genossen Licco Amar, Eduard Kreiner und Hugo Dechert brachte die Werke zu prächtiger Darstellung. Dazwischen sang Frau Debogis sehr geschmackvoll und mit schöner, umfangreicher und vornehm gebildeter Stimme eine Anzahl Lieder, die allerdings weniger geeignet waren, ein Bild von der gegenwärtigen musikalischen Lyrik Frankreichs zu geben, denn erstens waren es meist breit angelegte Szenen und zweitens bewegten sie sich in recht ausgetretenen Gleisen.

Der Abend brachte die deutsche Uraufführung von Henry Février's Oper „Monna Vanna". Es ist eigentlich das Gefährlichste, was es gibt, ein Wortdrama nachträglich zu einem Opernlibretto zurechtzuschustern. Besonders wenn das Drama

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Maeterlinck ist, dessen psychologische Tiefen bei einer Bearbeitung für die Oper, die knappere, darum schärfere und grellere Dramatik verlangt, notwendig verflachen müssen. Um ein ganz aus Seelenvorgängen geborenes Drama wie den „Tristan" zu komponieren — dazu muß man schon ein Wagner sein! Das ist aber Février ganz und gar nicht. Er ist nicht einmal ein Dramatiker (sonst hätte er sich wohl dieses Buch auch nicht gewählt), sondern ein reines, allerdings starkes lyrisches Talent. Er schreibt sehr melodisch, klangschön, instrumentiert geschickt, läßt die Stimmen zu ihrem Recht kommen — das ist aber auch alles, was man von ihm sagen kann. Jedes Charakterisierungsvermögen, das für den dramatischen Komponisten unentbehrlich ist, geht ihm ab. So ging denn der erste Akt spurlos am Publikum vorüber, der zweite brachte es infolge des stimmungsvollen und farbenprächtig angelegten Schlusses zu einem Achtungserfolg. Der dritte fiel dagegen wieder ab. Eine bessere Aufführung hätte sich nun allerdings der Komponist kaum wünschen können. Frau Ucko war prachtvoll als Monna Vanna, Mohwinkel gab als Colonna sein Bestes, Gröbke ließ als Prinzivalli seinen blendenden Tenor strahlen, Freiburg war ein würdevoller alter Colonna, und die kleinen Partieen waren bei Holy, Basil, Stichling, Martin in den besten Händen. Holy hatte das Werk inszeniert; er hatte alles herausgeholt, was nur möglich war und machte sogar den opernmäßigen Schluß, den der Komponist anzukleistern für nötig gefunden hatte, wahrscheinlich. Hofkapellmeister Prof. Kaehler hatte den musikalischen Teil vorbereitet: wie man es bei ihm gewohnt ist, mit einer mustergültigen Hingabe an die Sache und unterstützt von seinem ganz trefflichen Orchester, dem man auch in dem am Montag folgenden zweiten großen Symphoniekonzert keine Ermüdung anmerkte.

Hier gab es mancherlei Neuheiten: ein sehr ödes Pastorale aus der Dritten Symphonie von Albéric Magnard, das sich durch eine erschreckende Erfindungsarmut auszeichnete; eine symphonische Dichtung „Wallensteins Lager" von Vincent d'Indy, ein ganz meisterhaftes, frisch und keck entworfenes Tonbild, bei dessen Vorführung man übrigens die Vorzüge des Samuelsschen Tonbindeapparats bewundern konnte; Dukas' grotesken Zauberlehrling, der virtuos gespielt wurde; ein Violinkonzert von Théodore Dubois, das im dritten Satz an bedenkliche Trivialitäten streift, im übrigen ein echtes und rechtes Virtuosenstückchen ist; ferner Berlioz' Haroldsymphonie mit Marteau als Bratschisten; endlich noch einige Gesänge mit Orchester: die ganz äußerliche „Absence" von Berlioz, die wenig eigenartige Arie der Lia aus „L'Enfant prodigue" von Debussy, ein hübsch gezeichnetes Lamento von Fauré und „Phydile" von Duparc, das vermöge seiner Klangschönheit, seiner Melodik und gut aufgebauten Steigerung den stärksten Eindruck machte. Frau Debogis sang die Lieder in der bereits gerühmten vornehmen und durchgeistigten Art, während das Violinkonzert von Marteau ganz vollendet gespielt wurde. Marteau ist überhaupt der geistige Vater dieses Musikfestes. Es ist gewiß alle Anerkennung wert, wenn er seinen Landsleuten in Deutschland zu Ehren und Erfolgen verhelfen will; aber er wird nun hoffentlich auch bald einmal jungen und unbekannten deutschen Komponisten fördernd und helfend zur Seite stehen.

Diesmal teilte sich Prof. Kaehler mit Hofkapellmeister Meißner in die Orchesterleitung; dem letzteren fiel auch die Aufführung von Massenet's „Manon" zu, die den Schluß des ganzen Festes bildete. Man konnte hier so recht deutlich den Unterschied sehen zwischen Massenet's ausgesprochen dramatischer Begabung und Février's rein lyrischem Talent; freilich: an ihren Textbüchern sind sie beide gescheitert. Es war eine im ganzen wohlgelungene Aufführung, in der sich die Herren Kraze, Freiburg, Basil, Holy, Kruse und Stichling hervortaten, während Frl. Strauch als Manon zwar nicht recht bei Stimme war, aber doch eine recht hübsche Leistung bot.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

14. **Hermann Bahr:** Parsifalschutz ohne Ausnahmegesetz. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1912. (Mk. 0.60.)

Die Parsifalfrage setzt viele Federn in Bewegung. Wagners letzter Wille und die Eigenart des Werkes verbieten die Preisgabe ans Theater. Vom Rechtsstandpunkt sind Mittel und Wege zu erörtern, die ohne ein besonderes Ausnahmegesetz den Parsifal vor der Entweihung schützen. Hermann Bahr steht mitten im literarischen Leben der Zeit, seine Stimme verdient gehört zu werden. Bringt er auch keine neuen Gründe, so trägt er sie doch temperamentvoll und nachdrücklich vor. Die Aufsätze, die in dem Büchlein gesammelt sind, erschienen in verschiedenen Zeitungen: „und wenn man diese Dinge auch noch so oft sagt, man sagt sie ja immer noch nicht oft genug". Zwei Leitgedanken ziehen sich durch Bahrs Aufsätze: die unnachahmliche Eigenart des Bayreuther Festspieles, die besonders 1912 bei der Wiederholung der Spiele von 1911 hervortrat, und die Ehrfurcht vor dem Willen des Künstlers. Durch Vergleiche mit dem Theaterbetriebe beweist der Verfasser die Sonderstellung der Bayreuther Festspiele, die aus reinem künstlerischen Wollen und Vermögen erwachsen und draußen in der Theaterwelt weder nachgeahmt noch etwa gar übertroffen werden können. Im Grundstein des Bayreuther Hauses verschloß einst der Meister mit seinem schönen Weihespruch das Geheimnis von Bayreuth, das in immer neuen Taten sich offenbart. Dieses Geheimnis läßt sich nie und nimmer verpflanzen. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf den tief empfundenen Aufsatz, den Anna Bahr-Mildenburg unter dem Titel „Pause" in Niehrenheims Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele 1912 veröffentlichte. Hier zeugt die Künstlerin für den wunderwirkenden Bayreuther Zauber, der alle Teilnehmer erfüllt und zu sonst unerhörten Taten begeistert. Bahr aber faßt sein Glaubensbekenntnis in die Worte: „Mir ist Wagner der größte Künstler seit Goethe, der einzige, der seit Goethe das volle deutsche Maß gehabt hat. Und mir ist Parsifal sein höchstes Werk. Dieser Künstler hat uns einen Willen hinterlassen; es ist nicht an uns, seinen Willen zweifelnd zu benagen, es ist an uns, seinen Willen zu halten!" In der Rechtsfrage betont Bahr, daß das Gesetz nur das Geldinteresse des Urhebers wahrnimmt, aber zum Schutze des künstlerischen Willens überhaupt gar nicht ausreicht. „Daß jemals ein Künstler mit seinem Kunstwerk auch noch etwas anderes meinen könnte als Geld, daran scheint der Gesetzgeber gar nicht gedacht zu haben." Bahr wünscht, daß der Parsifal zu solcher Erkenntnis führen möchte: „ich will ein Gesetz, das das Werk eines jeden Künstlers für alle Zeit davor bewahrt, daß ihm jeder Laffe das Herz ausreißen, seinen Sinn entwenden und es an allen seinen Gliedern verstümmeln kann." Zum Schlusse widerlegt der Verfasser die scheinheilige Behauptung, daß der Parsifal fürs deutsche Volk frei werde: „wird ihn dann die ganze Nation kennen lernen, wird er denn dann auch den Armen erreichbar sein? Bei unseren Opernpreisen!"

Man wird Bahrs ernste Mahnung besonders in literarischen Kreisen beachten. Hoffentlich wird mancher, der bisher sich wenig um die so wichtige Frage kümmerte, durch das Büchlein zum Nachdenken und zur richtigen Einsicht gebracht. Ich fürchte freilich, das Jahr 1913 wird mit Festesprunk und tönenden Reden die Nichtachtung des Vermächtnisses des Meisters vereinigen und zeigen, daß immer noch nur wenige im rechten Sinn zu Wagner stehen, daß die Mehrheit seinen künstlerischen Willen noch immer nicht begreift oder ablehnt, daß im Grunde heute nur die Kampfesweise gegen Wagner sich verändert hat, indem man für die Werke, aber gegen Bayreuth stimmt!

Prof. Dr. Wolfgang Golther

15. **Cornelie van Zanten:** Bel-canto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschung durch das Wort. Theoretische Einführung in die Gesangskunst mit systematischen Sprech- und Gesangsübungen zu ihrer Praxis. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin 1912. (Mk. 7.50.)

Die Verfasserin erzählt im Vorwort, der musikpädagogische Verband habe ihr ursprünglich den Auftrag gegeben, ein gesangspädagogisches Werk zur Vorbereitung für das Examen zu schreiben, sei aber inzwischen von seinem Plane, bestimmte Bücher für das Examen zu empfehlen, zurückgetreten. Dieser Entschluß des musikpädagogischen Verbandes ist mit Freuden zu begrüßen, hat aber das Entstehen vorliegenden Werkes nicht mehr hindern können. Das Grundprinzip der Verfasserin — „An die Stelle der früheren Kehlkopfkunst wird nun in diesem Buche die Mundraumkunst gestellt. Für jede Aufgabe, die dem Sänger obliegt, soll von diesem Raum aus das ganze Instrument geleitet werden. Hierdurch wird nicht nur die Farbenpracht des Klanges, sondern auch die in jeder Lage erforderliche Intonation sicherer auftreten, als wenn sie vom Kehlkopf aus bestimmt wird. Die Kehlfertigkeit wird dadurch nicht zurückstehen, im Gegenteil, sie wird allen Modifikationen der Mund- und Nasenhöhleneinstellung folgen und nicht wie früher eine Arbeit verrichten, die ihr eigentlich fernlag" — dieses Grundprinzip ist so richtig, daß man mit einem Gefühl der Enttäuschung und des Bedauerns dem Buche eine ganz andere Durch- und Ausarbeitung gewünscht hätte. Es ist gewißlich aus bestem Wollen und Können heraus geschrieben, erregt aber doch berechtigte Zweifel, ob es gerade als das Lehrbuch fürs Examen brauchbar gewesen wäre. Die Verfasserin sagt nämlich auf Seite 37 sehr richtig: „Nur muß der Lehrer bei der Ausbildung einfach und logisch vorzugehen wissen und sich solcher Ausdrücke bedienen, die keine Irrtümer zur Folge haben." Wie ist es nun damit in diesem Buche bestellt? Auf Seite 39 heißt es: „Beim Unausgebildeten hört man, daß er das Organ nur auf eine Art einzustellen vermag. Läßt dieser den ganzen Stimmumfang von der Tiefe bis zur Höhe hören, so machen sich drei voneinander abweichende Tonreihen bemerkbar; nebenbei spürt er, daß die Stimme zwei- bis

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dreimal ein kleines Hindernis zu überwinden hat. Diese Hindernisse sind bekannt unter dem Namen Register (siehe dort, Kapitel VI)"; bei „siehe dort" heißt es dagegen ganz richtig: „Register nennt man eine Reihe von Tönen, die denselben Klangcharakter besitzen." Auf Seite 33 gehört das geschlossene u (Beispiel Ufer) „entschieden zu den großen Vokalen", auf Seite 140 werden als große Vokale a, è, ì, ò genannt, ú aber nicht. Dagegen wird geschlossenes ö (König) zu den kleinsten Vokalen gezählt; Seite 144 gehören ü, óe, ó, íe, é zu den kleinen Vokalen. Nennt die Verfasserin die offenen Vokale kurzweg große, die geschlossenen kleine? Dann stimmt doch nicht das Beispiel von Ufer als großes u! Das Beispiel „Erbe" für offenes è ist auch falsch, denn dies ist phonetisch ä, während „hell" als Beispiel für offenes è zu gelten hat. Die Vokale sind überhaupt nach der umfangreichen Beschreibung der Konsonanten recht stiefmütterlich behandelt; weder sind sie ihrer physiologischen Entstehung, noch ihrer Form nach richtig beschrieben. Meist sind sie im theoretischen Teil sowohl als im praktischen phonetisch falsch genannt. Das stumme ë wird immer mit ö bezeichnet, und es heißt ausdrücklich: „Das stumme e-ö in den Endsilben klingt als Schlußvokal ì-artig, wie in Seele" (?). Von derselben eigenwilligen Phonetik zeugen auch die Notenbeispiele 67—70. Die Vokallinie in Cherubin's „Neue Freuden, neue Schmerzen" ist angegeben: eu-ö-eu-ö-eu-ö-è-ö; und dem armen Tamino werden in seiner Arie gar die Vokale: „Dies Bildnis ist bizaubörnd schön, wie noch kein Augö je gisehn" in den Mund gelegt, und auch Elsa jammert: „Einsam in trübön Tagön hab' ich zu Gott gifleht". Offenes ü (schütteln), offenes ù (Schlummer), sowie ä (färben) sind überhaupt nicht genannt; a ist wenigstens als der schwierigste Vokal erkannt, wird aber sofort wieder als der „zugleich vorteilhafteste aller Vokale" gepriesen. Unter den Diphthongen (die Verfasserin sagt Seite 144 „Man unterscheide genau die feinen Klangunterschiede zwischen ei, ai, äu und eu", will also Kaiser und keiner, Häute und heute verschieden gesprochen haben) erscheint oe. „Dieser Doppellaut kommt eigentlich nur geschlossen in Betracht, nämlich vom geschlossenen ö nach i gleitend. Es wäre praktisch, ihn in der Schreibweise, wie es schon oben geschehen ist, an Stelle des geschlossenen ö zu setzen, da das offene ö mehr als Einlaut klingt" (?!). Kommt der Diphthong oe in Goethe, oder in Poet, oder gar in Poebene vor? Mir ist er ganz neu; ebenso daß die Um- oder richtiger Doppellaute ö und ü mit den fünf Grundvokalen in einen Topf geworfen werden Seite 38 und 39 wird die heterogene Wirkung der vibrierenden Luft (nach oben) und der Muskeln (resp. des Zwerchfells nach unten) erläutert und gesagt: am besten stellt man es sich vor wie eine Kreuzung; es handelt sich hier aber um einander diametral entgegengesetzte Bewegungen, während eine Kreuzung doch einen Winkel, einerlei ob einen rechten oder einen schiefen, bedingt. Trotzdem es auf jeder Seite von physiologischen, medizinischen und sonstigen fachtechnischen Ausdrücken nur so glitzert und gleißt, finden sich Sätze, die sich geradezu mystisch gebärden; so heißt es auf Seite 36: „Die Stimme des Menschen ist wie ein Hauch seines Geistes." Es gibt Schüler, welche dieser schöne Ausspruch unbedingt zum Hauchen und Blasen der Luft begeistern wird, die das dann obendrein für „Geist" halten. Für andere bietet der Satz auf S. 37 „so ist Stimmbildung einfach ein feiner Muskelsport" vielleicht willkommene Gelegenheit, das Singen als eine athletische Betätigung aufzufassen. Andere Ausdrücke wie „die schönsten Vibrationen", „präformierter Raum", der „Vollkünstler", der „Feinhörer", „Retrogradsprechen" sind wohl auf Rechnung der Holländerin zu setzen. Ebendazu gehören wohl die Fehler, wenn nach Seite 23 nach au das vordere ch folgen soll und S. 138 bei schlechter Aussprache der Zahl 6 ein „zu tief sitzendes ch" gerügt wird. Sehr schön, aber nicht leicht verständlich ist der Satz auf Seite 64: „So wird der Mensch zur sprechenden Klangsäule". Seite 42 heißt es: „Bei gutem Stimmgebrauch verleiht das Mitschwingen der Luft in der Nasenhöhle der Stimme einen ebenso eigenartigen Glanz wie auch eine unentbehrliche Mitwirkung zur Erreichung der richtigen Intonation", Seite 48 dahingegen: „Wenn also ein Einfluß der Kopf- und Kopfhöhlenvibrationen auf den Ton abzulehnen ist, so sind doch die Vibrationen als Folgeerscheinung einer guten Ausnutzung der Resonanzräume für die Einstellungsempfindung von nicht zu unterschätzendem Wert." Eine ähnliche Konsequenz zeigt sich auf Seite 70: „Dieses Gegengewicht (oppogio) ist bei lyrischen Tenören ihrem ganzen Bau gemäß geringer, wodurch er auch leichter ins Falsett gerät. Sobald nämlich nach der Höhe hin die Luftführung dieselbe bleibt wie in der tiefen Lage, geht das hintere Kehlkopfschild in die Höhe; die Folge davon ist ein dünner Kopfklang, der auf Wirkung ohne Gegenwirkung beruht." Daß die Verfasserin die Tonhöhe als nicht von der Spannung, Schwingungszahl usw. der Stimmlippen abhängig betrachtet, erhellt aus Seite 77: „Die durch den Lufthauch in Schwingungen versetzten Stimmlippen ergeben an sich einen rohen und schwachen Ton. Dieser erhält erst dann die gewünschte Klanghöhe wie Klangfarbe, wenn er bestimmte Resonanzräume, Muskel- und Knochenhöhlen, in Vibration versetzt, die vorher dieser Klanghöhe und Klangfarbe entsprechend eingestellt sind." Wenn die Verfasserin auch unausgesetzt auf die Wichtigkeit der direkten oder indirekten Ausnutzung der oberen Resonanzräume hinweist, will sie doch von den Ausdrücken „Kopfresonanz" und „Kopfstimme" nichts wissen. Seite 49: „Den zu falschen Folgerungen und zu falscher Luftführung verleitenden Ausdruck ‚Kopfstimme' sollte man besser durch ‚Oberkieferresonanz' ersetzen; denn je nach der Einstellung werden in der Nasenhöhle direkte (hinter dem Gaumen) resp. indirekte (gegen den Gaumen) Resonanzen geweckt, die sich für das Gefühl in dem Oberkiefer bemerkbar machen. Letztere sind für die Intonation und Klangschönheit die wichtigsten." Seite 119: „Streng genommen, können wir daher nicht von Kopfstimme oder Kopfresonanz sprechen, da in solchem Falle der Kopf hohl sein müßte." Das ist ja in seinem Doppelsinn sehr amüsant gesagt, meiner Über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeugung nach sind aber die Ausdrücke „Kopfstimme“ und „Kopfresonanz“, gerade weil sie leicht und nicht mißzuverstehen sind, viel richtiger. So korrekt sprechen schließlich auch die Gelehrten nicht, und wenn man es ganz genau nehmen will, brennt keine Lampe, ist ein Metallbehälter für Brot kein Brotkorb, und die Sonne ist noch nie aufgegangen, da sich die Erde um die Sonne dreht! Ob die Verfasserin im Recht ist, wenn sie Seite 60 (Wirkung des Ansatzes in der Höhe) behauptet: „Die Stimmlippen liegen durch hohes Vorderschild vertikal“ (!) und Seite 112: „daß man im Gebirge viele Leute findet mit einem sogenannten Kropf, ist wohl weniger dem Klima oder Wasser zuzuschreiben als dem vielen Gehen bei Hochatmung“ — darüber mögen die Fachgelehrten urteilen. Was die Verfasserin über richtiges und schlecht gebildetes Piano sagt, ist vollständig richtig; auch sehr verdienstlich, daß sie auf die Gefahr des Stauens („wer staut, forciert schon“) sowie des ungenügend geschulten Schwelltones hinweist; gibt es doch Lehrerinnen, die mit dem Schwellton anfangen! Aus ihrer Beschreibung des Schwelltones wird der Lernende aber höchstwahrscheinlich den Eindruck gewinnen, als müsse derselbe mit wachsender Atemkraft geschoben werden, was grundfalsch ist. Auf Seite 88 findet sich wieder ein merkwürdiger Widerspruch; es heißt da von den Opernsternen des 18. Jahrhunderts: „Nasalität kannte man nicht“ und unmittelbar darauf: „Bei diesen Koloraturvirtuosen wurden daher nur die oberen Resonanzhöhlen ausgebildet.“ Was ist nun richtig? Daß die Verfasserin eine Lanze für die Solmisation bricht, war zu erwarten und nimmt doch wunder; denn es kann ihr doch unmöglich unbekannt sein, daß die Silben, deren Herkunft richtig angegeben wird, damals, in den romanischen Ländern heute noch, die Namen der Töne sind und den Zweck hatten, den Singenden das Bewußtsein des Tones beizubringen, aber nicht zu Zwecken der Ton-(Klang-)bildung ausgewählt waren. Auf irgendwelchen Tönen do, re, mi zu singen, ist doch sinnlos. Wenn die Verfasserin behauptet: „Auch die skandinavischen Sprachen haben ihren Vokal (man höre nur wie das ‚a‘ gesprochen wird) zugunsten des Konsonanten arg zugerichtet, „so stimmt dies für das Schwedische durchaus nicht, da diese Sprache bekanntermaßen nächst dem Italienischen die meisten und klingendsten Vokale hat. Weit eher trifft das Gegenteil zu-während im Deutschen in der täglichen Umgangs. sprache das unbetonte e eliminiert wird, z. B. Schäd'l, Zipf'l, lach'n, schreib'n, geschieht dies im Schwedischen mit den Endkonsonanten, z. B. go' da' anstatt god dag; ja sogar der Hiatus wird bevorzugt, wie in go' afton. Auf Seite 139 wird eine von der Verfasserin erfundene und konstruierte Gabel zur Bildung des Zungenspitzen-R beschrieben und abgebildet. Ich habe dieser Tatsache nichts hinzuzufügen.

Hjalmar Arlberg

16. **Richard Batka:** Geschichte der Musik. 2. Band. Verlag: C. Grüninger, Stuttgart. (Mk. 6.—.)

Ein neuer Beitrag zu den nicht wenigen Musikgeschichten aus zweiter Hand, die bei schmucker äußerer Form und abgerundeter Diktion den Musikfreund über das Wesentlichste aus der Geschichte der Musik orientieren wollen. Allzuviel freilich darf man von solchen literarischen „Geschichten“ nicht erwarten. Die beständige Angst, dem Leser mehr zuzumuten, als es eine leidliche musikalische Vorbildung zuläßt, zwingt die Verfasser, über alles in freundlichem Plauderton hinwegzugleiten, was irgend über diese Vorbildung hinausgreifen könnte. Daher pflegt denn meist mehr von Musikern als von Musik die Rede zu sein, und Namen, Titel und Bilder — im vorliegenden, mit Porträts üppig ausgestatteten Bande kann man nicht weniger als acht berühmte Geburtshäuser (!) bewundern — nehmen den kostbaren Raum ein, der ungezählten Notenbeispielen zukommen müßte. Nur um Himmels willen nicht zuviel über Musik sagen. Denn das könnte sofort — horribile dictu — als „gelehrt“ odef gar als „wissenschaftlich“ ausgelegt werden und dem musikalischen Seelenheil des Dilettanten schaden. Einzelnen Abschnitten des Batkaschen Buches wird man, sobald einmal der von ihm eingenommene Standpunkt festgehalten wird, Billigung widerfahren lassen; es sind die, bei denen der Verfasser aus eigener Anschauung und Erfahrung spricht. Was darüber hinausliegt, ist Lesefrucht und Kompilation, die sich einer Kritik entziehen.

Dr. Arnold Schering

MUSIKALIEN

17. **Paul Juon:** Quartett No. 2 für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier. op. 50. Verlag: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Berlin. (Mk. 10.—.)

In den vorliegenden elf Jahrgängen der „Musik“ habe ich eine ganze Anzahl von Werken Juons besprochen und darf das Verdienst für mich in Anspruch nehmen, zu einer Zeit, in der dieser Komponist noch nicht zu den anerkannten Berühmtheiten zählte, für ihn sehr warm eingetreten zu sein; dagegen konnte ich in den letzten Jahren mich nicht unbedingt mit den von ihm in seiner Harmonik eingeschlagenen neuen Bahnen befreunden. Um so rückhaltloser kann ich aber jetzt wieder auf das vorliegende Klavierquartett aufmerksam machen; es bedeutet wohl den Höhepunkt in Juons reichgesegnetem Schaffen und ist jedenfalls ein Werk, das dem Komponisten sehr viele neue Freunde erwerben wird. Kraftvolle, nicht etwa kraftmeierische Thematik in den beiden Ecksätzen, von denen das Finale ein sehr origineller Tanz ist, ein höchst eigenartiges Scherzo und eine grandiose Totenklage im langsamen Satz, vollendeter architektonischer, knapper und gedrungener Aufbau, meisterhafte Verarbeitung der Themen, dazu eine Rhythmik von erstaunlicher Abwechslung und bei aller Eigenart doch durchaus natürlichem Fluß, endlich eine trotz mancher Gewagtheiten das Ohr nie verletzende Harmonik möchte ich diesem Werke nachrühmen, an dem bessere Dilettanten sich keineswegs vergeblich abmühen werden. In Heft 16 des vorigen Jahrganges (Danziger Tonkünstlerfest) hat der Komponist selbst sein Werk kurz analysiert und auch betont, daß die Mittelsätze des zweiten und dritten Satzes miteinander zusammenhängen. Verschwiegen hat er, daß dieser zweite und dritte Satz ureigenste Seelenerlebnisse wider-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spiegeln. Nicht unerwähnt möchte ich noch lassen, daß er diesmal auch einen ganz besonders reizvollen Klaviersatz (man vgl. namentlich No. 4 und 11 im ersten Satz) geschrieben hat, und daß die Flageolettstelle im Scherzo bei dem schnellen Zeitmaß wohl stets mißraten wird.

18. **Alexander Krein**: Poème. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Verlag: P. Jurgenson, Moskau. (Rbl. 2.50)

Dieses einsätzige, ziemlich ausgesponnene Werk trägt seinen Namen mit Recht, verlangt freilich, um inhaltlich zur Geltung zu kommen, vollendetes Ensemblespiel, das dadurch etwas erleichtert ist, daß auf die melodieführende Stimme stets in den anderen Stimmen hingewiesen ist. Zeitmaß und Takt wechselt sehr viel, auch die Harmonik ist sehr abwechslungsreich. Die Neigung zu einer gewissen Weichlichkeit in der Melodiebildung ist in der Nationalität des wohl noch in seiner Sturm- und Drangperiode befindlichen Komponisten begründet.

19. **Hans Pogge**: Sonate für Klarinette und Pianoforte. op. 14. Ausgabe für Bratsche. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig. (Mk. 4.—)

Drei knappe, inhaltreiche Sätze, von denen der mittelste (Variationen über ein französisches Volkslied) wohl der gelungenste ist. Der Komponist, dessen markige Art der Erfindung an Brahms gemahnt, bemüht sich leider sonst nicht diesem Meister der Kammermusik zu folgen, vielmehr glaubt er sich an Regers Harmonik halten zu müssen und auch an dessen Art des Kontrapunktierens; aber trotz seines großen Könnens will ihm nicht alles gelingen; meines Erachtens verdirbt er sich dadurch mehr, als er sich nützt. So finde ich den Durchführungsteil des ersten Satzes direkt unerfreulich. Zu viel Regersche Art herrscht auch im Finale. Es wäre sehr zu bedauern, wenn die reiche Erfindungsgabe des Komponisten durch sein Bestreben, den Themen gar zu viel abzugewinnen und sie harmonisch gar zu sehr zu vermischen, dauernd in die Gefahr des Versandens gebracht würde. Der Bratschenstimme merkt man es sehr an, daß das Werk ursprünglich für Klarinette geschrieben ist. Sie ist schwer zu spielen, was auch vom Klavierpart gilt.

20. **J. Amberg**: Trio für Klarinette oder Violine, Violoncell und Piano. op. 11. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Mk. 6.—)

Die vier knappen Sätze enthalten im wesentlichen gute Salonmusik; selbst die Elegie, die tiefer wirken möchte, ist kaum höher einzuschätzen. Am unmittelbarsten spricht die Gewandtheit des Komponisten wohl aus dem Scherzo. Dilettanten, die sich noch an Reißiger und Alex. Fesca erfreuen, werden an dem vorliegenden Trio ihr Wohlgefallen haben; der Klavierpart erfordert schon größere Übung.

21. **A. Brune**: Sonate pour Violon et Piano. op. 33. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (Mk. 5.—)

Allen Respekt vor dieser dreisätzigen, sehr ausgedehnten Sonate, die recht gewiegte Spieler und von den Hörern, besonders im Durchführungsteil des ersten Satzes und im Finale, viel Auffassungs- und Aufnahmevermögen verlangt. Ich habe bisweilen den Eindruck, als ob es dem Komponisten, der wohl Amerikaner ist, nicht leicht geworden ist, das richtige äußere Gewand für seine wertvollen Ideen zu finden, sowie auch, daß er sich bemüht, möglichst gelehrt zu schreiben, endlich, daß ihm der Sinn für Knappheit des Ausdrucks fehlt. Aber sei es, wie es sei — wer solche Gedanken ausspricht, wie das zweite Thema des ersten Satzes, wie das Hauptthema des Adagios, und wer eine solche kraftvolle Energie entwickelt, wie im ganzen Finale und im Hauptthema des ersten Satzes, der zählt zu den Berufenen und wird sich hoffentlich durchsetzen.

22. **Henri Marteau**: Suite pour Violon et Orchestre. op. 15. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 8.—)

Dieses für Virtuosen berechnete Werk scheint mir zu den gelungeneren der Marteauschen Muse zu gehören; es bringt auch manche interessante technische Probleme. Es besteht aus vier Sätzen, von denen je zwei miteinander in Verbindung gebracht sind. Das Preludio bringt ein pompöses, energisches in Doppelgriffen gehaltenes Thema, dem dann ein zartes und liebliches entgegengestellt ist. Eine im Rezitativstil gehaltene Kadenz führt zu der sehr ins Ohr fallenden kurzen Romanze über, deren fünf Variationen voller Schwierigkeiten sind und in einer schönen Coda ausklingen. Das Menuett, das etwas konventionell und in der Hauptsache eine Doppelgriffstudie ist, wird wieder durch ein Rezitativ in das Rondo-Finale übergeleitet, dessen prickelndes erstes Thema wie auch die süße Cantilene des dritten besonders gern gehört werden dürften.

23. **Julius Weismann**: Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier. op. 37. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 5.—)

Im letzten Tonkünstlerheft (Heft 16 des vorigen Jahrgangs) hat der Komponist selbst dieses sein Werk ausführlich analysiert; ich darf mich daher darauf beschränken zu sagen, daß es sich sehr lohnt, sich damit näher zu beschäftigen, daß mir insbesondere die Variationen acht und zehn einen großen Eindruck erweckt haben. Auf jeden Fall ist der Komponist in der Variationenform, die doch immer noch unentbehrlich und in hohem Grade reizvoll für den schaffenden Künstler ist, sehr zu Hause; daß er an die Ausführenden hohe Anforderungen stellt, sei nicht verschwiegen.

Wilhelm Altmann

24. **Ludvig Schytte**: Die Schule des modernen Klavierspieles. op. 174. (Tl. 1—5) Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (je Mk. 3.—).

Eine Schule des modernen Klavierspieles, die das trockene und alt hergebrachte Suchen zur Erlangung technischer Geschicklichkeit aus dem Auge läßt und zu freiem und freudigem Schaffen anregt. Keine trockenen Formeln schauen uns entgegen, sondern Stücke, in denen das technische Element von dem des Inhaltes ertränkt wird. Die Töne werden zu einem Gebilde vereinigt, das unser Ohr in leicht anmutiger, graziös tändelnder Weise gefangen nimmt. Unserer Jugend, die noch unbekümmert um das Leben ihr Dasein in der Sonne findet, ist hier ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schönes Werk gegeben, das ihrer Freudigkeit keinen Abbruch tun wird. Die Lust am Klavierspiel wird gehoben. Dies ist das schönste Verdienst, das sich Schytte durch dieses Werk erworben hat. Hanns Reiss

25. **Heinrich G. Noren**: Tonbilder für die reifere Jugend. Fünf vierhändige Klavierstücke. op. 40. (Mk. 2.—) — Miniaturen. Drei Klavierstücke für Anfänger. op. 41. (Mk. 1.—) Verlag: E. Bisping, Münster i. W.

Gute, melodiöse Stücke, die für ihren Zweck sehr zu empfehlen sind. Besonders werden sie vierhändigen Spielern der Mittelstufe viel Freude machen.

26. **Karl Philipp Emanuel Bach**: Zehn geistliche Lieder für gemischten Chor, bearbeitet von Joh. Dittberner. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Part. Mk. 0.80, Stimmen je Mk. 0.15.)

Der bekannte Kirchenmusiker Joh. Dittberner hat es unternommen, aus den geistlichen Liedern Phil. Em. Bachs, die nach dem Urteil Hermann Kretzschmars „elementare Ergüsse hochgestimmter Stunden" sind, die vorliegenden für gemischten Chor zu bearbeiten. Den Kirchenchören, denen ja der Sohn des großen Thomaskantors als Chorkomponist unbekannt ist, werden die Stücke sehr willkommen sein, denn sie sind bei aller musikalischen Schönheit und Innigkeit leicht auszuführen und bei den verschiedensten Gelegenheiten verwendbar. Der Bearbeiter hat die Melodie des Originals unangetastet gelassen und pietätvoll den Vokalsatz gestaltet, wie er sich aus der Instrumentalbegleitung ergab.

27. **Hans Sommer**: Drei Männerchöre. op. 43. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Part. je Mk. 1.—.)

Von diesen gut klingenden Chören wird sich besonders der erste „Willkommen" (Text von Julius Wolff) viele Freunde erwerben. Es ist ein Begrüßungschor für gesellige Stunden unter den Sängern, dabei aber ein prächtiger Kunstchor, der nicht in Liedertafelei verfällt. Auch: „Es war ein alter König" von Heine wirkt durch seinen Balladenton und seine Schlichtheit sehr sympathisch. Weniger kann ich mich mit „Gebet" von Mörike befreunden. Dieser Chor stellt größere Anforderungen und ist wirkungsvoll aufgebaut, kommt mir aber stellenweise melodisch und harmonisch etwas gesucht vor.

28. **Volkmar Andreae**: „An die Hoffnung" (W. Schädelin) für Männerchor a cappella. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Part. Mk. 2.40.)

Dieser Chor gehört mit zu dem Schwersten, was die Männerchorliteratur aufweist; die Ansprüche an die Ausdruckskraft und Treffsicherheit der Stimmen sind ungeheuer groß. Mit hohem Fluge der Phantasie konzipiert, ist aber alles warm empfunden und enthält wirklich strahlende Schönheiten, daß es sich für eine Körperschaft ersten Ranges lohnen würde, sich des Stückes anzunehmen.

29. **August Reuss**: „Aschermittwoch", Melodrama mit Klavierbegleitung. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Den Autor lerne ich hier von einer neuen Seite kennen. Zu einem Text von Th. Senger, der sich sehr zur melodramatischen Behandlung eignet, hat er eine leichte, unterhaltsame Musik geschrieben, die, ohne die Deklamation aufzuhalten, die Vorgänge gut illustriert.

30. **Otto Naumann**: „Die Handwerksburschen", Ballade von H. Vierordt für eine tiefere Singstimme mit Orchester oder Klavier. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 2.—.)

Ein im besten Sinne effektvolles und dankbares Stück für eine umfangreiche und leistungsfähige Baritonstimme. Da finden sich in der zweiten Zeile der vierten Seite des Klavierauszuges einige Figuren, über deren rhythmische Einteilung und Spielbarkeit man erst lange studieren muß. Wie sie hier stehen, sind sie doch ganz schwer verständlich und sogar falsch notiert. In der Orchesterpartitur mögen sie sich vielleicht natürlicher einfügen.

31. **Herman Hutter**: „Die Skiläufer", Ballade von H. Vierordt für Männerchor, Baritonsolo und großes Orchester. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 4.—.)

Diese schicksalsschwere Tragödie aus der nordischen Bergwelt ist direkt prädestiniert für eine kompositorische Behandlung, wie sie hier vorliegt. Der Komponist hat mit reicher Erfahrung für die Wirkung und Gegensätze eines solchen Stückes eine Musik geschaffen, die reich ist an dramatisch spannenden Momenten und lyrischen Partieen. Der Chor hat charakteristische, nicht etwa hypermoderne Aufgaben zu bewältigen und bewegt sich stellenweise unisono. Ergreifend und gar nicht weichlich oder süßlich ist das Baritonsolo. An solchen Stücken, die textlich und musikalisch so gesund sind, ist die einschlägige Literatur nicht gerade reich.

32. **Richard Wetz**: Chorlied „Nicht geboren ist das Beste" aus Oedipus auf Kolonos für gemischten Chor und Orchester. op. 31. (Klavierauszug Mk. 1.50.) — „Traumsommernacht" (Bierbaum) für Frauenchor und Orchester. op. 14. (Klavierauszug Mk. 1.50.) — „Hyperion" (Fr. Hölderlin) für Bariton, gemischten Chor und Orchester. op. 32. Klavierauszug Mk. 3.—.) Verlag: Fr. Kistner Leipzig,

Richard Wetz schreibt in diesen drei Stücken eine natürliche Musik, die den Vorwurf des Dichters gut ausschöpft und durch ihre lyrische Poesie oft eine große Wärme ausstrahlt. Die Chorstimmen sind mit vieler Sachkenntnis behandelt, und das Orchester tritt nur an markanten, durch den Text gebotenen Stellen selbständig hervor. Dem ersten, kürzesten Stück mit seinem philosophisch-pessimistischen Text kann ich allerdings am wenigsten Geschmack abgewinnen. Sehr sinnig und einfach, dabei vornehm melodiös, gibt sich das zweite. Hier findet ein vierstimmiger Frauenchor eine hübsche Aufgabe. Das beste ist aber das letzte Stück. Der wundervolle Text von Hölderlin hat hier ein kongeniales Kleid erhalten. Ein Bariton, dem seine Stimme mühelos bis zum hohen Fis zu Gebote steht, beherrscht den ersten Teil, und dann tritt der Chor dazu, dem es nicht schwer gemacht ist. Das ganze redet mit großer Wärme eine so feierliche und eindringliche Sprache, daß man oft unwillkürlich an Brahmssche Tiefen erinnert wird. Emil Thilo

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BRAUNSCHWEIG: Die Uraufführung der ersten vom Hoftheater gebotenen Neuheit, der zweiaktigen Oper „Das Buch Hiob", nach dem gleichnamigen Schauspiel Leopold Adlers (nach Hermann Hölty) von Willy Schäffer, errang einen wohlverdienten, ehrlichen, lauten Erfolg. Der Komponist, ein junger, talentvoller Geiger der Wiesbadener Hofkapelle, wurde mit den Hauptdarstellern am Schluß mehrmals gerufen. Das Drama unseres ehemaligen Schauspieldirektors bildet ein Seitenstück zu der Erzählung von dem Zank der beiden Weiber um ein Kind (1. Kön. 3, 16–28), erbringt also post festum noch einen Beweis der Weisheit Salomos, der den Streit über den Verfasser genannten Buches scharfsinnig entscheidet und hier den rechten Dichter ebenso leicht wie dort die wahre Mutter findet. Die beiden Leviten Ariam — der Name erinnert an sein Urbild Ahriman, den Gott des Bösen, und der Gegner Lonoda an Zoroasters Ormuzd — eignen sich ebenso gut zur Komposition wie der Gegensatz zwischen dem „alten und neuen Glauben". Jener sieht im Unglück die wohlverdiente Strafe geheimer Sünden, dieser eine Prüfung zum Guten, die nach bewährter Treue belohnt wird, dem Elenden also Trost und Hoffnung spendet. Da Schäffer den Text fast wörtlich benutzte, blieb ihm nur die rezitativische Behandlung des Musikdramas übrig, denn er mußte raschen Schrittes der Entwicklung der Gedanken folgen und gewann niemals Raum oder Gelegenheit für lyrische Breite oder Zwischenspiele: dabei ist die Musik stets Dienerin, wird niemals Herrin der Dichtkunst. Die kurzen Hauptsätze der Zweizeilen in Frage und Antwort bekommen dadurch eine gewisse Unruhe, die durch sieben Motive soweit als möglich gemildert wird. Der Ernst religiöser Fragen bedingt langsames Tempo und Molltonarten, dazu kommen die überwiegenden dunklen Stimmen des Alt und der Bässe, so daß man ein Gemälde der niederländischen Schule vor sich zu haben glaubt, das alle Aufmerksamkeit auf einen hellen Punkt richtet, den aber nur Rembrandt wirkungsvoll zu gestalten versteht. Außergewöhnliche Formgewandtheit, fesselnde Harmonik und geistreiche, niemals aufdringliche Instrumentierung bilden die Hauptvorzüge des fleißig und tüchtig gearbeiteten Werkes, das die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde verdient und zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Die Herren C. Greis und M. Clarus hatten die Wiedergabe sorgfältig vorbereitet, Margarete Elb, M. Ghinök, die Herren Lähnemann, Spies, Jellouschegg, Bodmer und Löschke verhalfen ihm zu stürmischem Erfolge. — Die vielen neuen Kräfte haben sich allmählich in die hiesigen Verhältnisse eingelebt; am schwersten wird es den Tenören Lähnemann und Nardow, weil ihnen die Erinnerung an die Vorgänger Hagen, Cronberger und Favre hindernd im Wege steht Von den Vorstellungen war besonders das Gastspiel von Marguerite Sylva bemerkenswert, die als Carmen einen glänzenden Sieg feierte.

Ernst Stier

BREMEN: Die neue Spielzeit nahm mit einer glänzenden „Tannhäuser"-Aufführung einen verheißungsvollen Anfang. Wie sonst sang Alois Hadwiger die Titelrolle und Olga Hubenia die Elisabeth; als Venus führte sich unsere neue Primadonna, Hertha Pfeilschneider, höchst vorteilhaft ein. In dieser Künstlerin hofft man wiederum eine hochdramatische Sängerin gewonnen zu haben, die den einstigen Zierden unserer Oper, einer Klafsky, Ternina u. a., an künstlerischer Größe gleichkommen wird, und zweifellos sind diese Hoffnungen nach ihren Darstellungen der Senta, Santuzza und der Amelia in Verdi's „Maskenball" voll berechtigt. — Früher als in den Vorjahren hat die Direktion, Hofrat Julius Otto, diesmal mit Neuheiten aufgewartet. Die ersten beiden, von Cornelius Kun dirigierten Novitäten waren musikalische Lustspiele von schwankartigem Gepräge: „Das heiße Eisen" von Max Wolff und der „Fünfuhrtee" von Theodor Blumer. Musikalisch überragt „Das heiße Eisen" in seiner scharf charakterisierenden Ochestersprache und in seiner geistreichen Polyphonie den „Fünfuhrtee", der vielfach mit Walzerrhythmen arbeitet. Beide Stücke nahm das Publikum überaus freundlich auf, waren doch auch unsere besten Kräfte, wie Olga Hubenia, Else Blume, Adolf Permann, Guido Schützendorf, Clara Rödiger, Erna Hallensleben, Else v. Beringe, Max Roller, Helmuth Neugebauer in ihnen tätig. Als dritte Neuheit folgte unter der musikalischen Leitung von Eugen Gottlieb und der Regieführung von Kurt Strickrodt „Der Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari. Der von uns so hoch geschätzte, feinsinnige Vertoner der wunderbaren Sonette in Dante's „Vita nuova" hat sich hier ein Textbuch zurechtgemacht, dessen Szenen das Treiben leidenschaftlicher Camorristen schildern. Wir werden in die Sphäre wüster Apachen eingeführt, in eine brutale, niedere Welt, in der auch nicht eine lichte Gestalt aufwärts weist. Nach seinen graziösen Lustspielen Wolf-Ferrari im Fahrwasser des krassen Verismus zu sehen, bleibt immerhin bedauerlich. Selbstverständlich besitzt die Musik mit ihrer farbenreichen Instrumentation und ihrer reichlichen Benutzung neapolitanischer Weisen manche echte Schönheiten, so die packende Schilderung des Volkslebens am Madonnenfest und die stimmungsvollen Einleitungen zum zweiten und dritten Akte. Als Maliella brillierte Olga Burchard-Hubenia; Guido Schützendorf charakterisierte den wüsten Camorristenhäuptling Rafaele ausgezeichnet; den sentimentalen Gennaro sang der neuengagierte Tenor Juan Spivak, dessen schöne Stimmittel in dieser Rolle allerdings nicht so ganz zur Geltung kamen, wie z. B. im „Maskenball" und in der „Turiddu"-Partie. Prof. Dr. Vopel

BUDAPEST: Nach viermonatiger Pause wurde die Königlich Ungarische Oper am 8. Oktober wieder eröffnet. Im Frühjahr war durch Beschluß des Unterrichtsministeriums die Schließung des Instituts verfügt worden, um eine Reihe angeblich dringend erforderlicher baulicher Umgestaltungen vornehmen zu können. Im Sinne des diesbezüglichen Paragraphen erschienen dadurch sämtliche Verträge gekündigt, doch wurden die meisten — mit Ausnahme von zwei bis drei besonders lästigen, von denen man gern befreit sein wollte — wieder er-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

neuert. Die Veränderungen, die an dem Theatergebäude vorgenommen wurden, dienen vorwiegend der größeren feuerpolizeilichen Sicherstellung, einer praktischen Einteilung und Ausnutzung der Innenräume, der erhöhten Bequemlichkeit des Publikums. Die architektonische Schönheit und Vornehmheit des Prachtbaues selbst, eines der schönsten Opernhäuser Europas, erfuhr auch nicht die geringste Beeinträchtigung. Mit dieser teilweisen Umgestaltung des Hauses erwartet indes alle Welt nun auch einen künstlerischen Aufschwung des Institutes, das in den letzten Jahren des verflossenen Regimes einer stetigen Versumpfung entgegen geschritten war. Der neue Regierungskommissär, Graf Dr. Nikolaus Bánffy, ist von den besten Absichten beseelt und geht mit hohem Kunstverstehen und unermüdlicher Arbeitskraft an seine schwierige Aufgabe. Aber er ist kein Fachmusiker und vermag daher die notwendigen musikalischen Reformen um so weniger nach ihrer vollen Bedeutung einzuschätzen, als die im Opernhause herrschenden Faktoren keineswegs bemüht sind, ihn von der Notwendigkeit der zu treffenden Maßnahmen zu überzeugen. Die Königliche Oper bedarf aber zu ihrer künstlerischen Genesung unabweisbar eines allerersten Dirigenten und der Mitwirkung eines künstlerischen Faktors, der dem gesanglichen Naturalismus auf der Bühne, der Stillosigkeit der Einzel- und Ensembleleistungen erfolgreich entgegentreten könnte. Zur Modernisierung der Regie ist, wie bereits erwähnt, der Oberregisseur des Nationaltheaters, Dr. Alexander Hevesi, ein ästhetisch feingebildeter Künstler, herangezogen worden, der im Schauspielhause schon eine stattliche Reihe von Siegen errungen hat. Jedenfalls ist als ein sehr erfreuliches Moment zu verzeichnen, daß zu mindest wieder eine hohe Arbeitsfreudigkeit in das Opernhaus eingezogen ist. Es sind für heuer nicht weniger als neun Novitäten in das Arbeitsprogramm aufgenommen worden, überdies sollen die meisten Werke des laufenden Spielplans retouchiert und zum Teil neu besetzt werden. An dem Eröffnungsabend selbst gelangte Humperdincks Märchenoper „Königskinder" zur Erstaufführung. In einer mit vieler Sorgfalt vorbereiteten, ganz vortrefflichen Wiedergabe, die in dem dichtbesetzten Hause viel frohe Hoffnung wach werden ließ. Leider blieb dem poesievollen, doch in seiner sanften lyrischen Schönheit monotonen Werke ein nachhaltiger Erfolg versagt. Man freute sich der gerundeten, im szenischen Teil ausgezeichneten, im dekorativen berückend schönen Aufführung, zeichnete Frau Sándor (Gänsemagd), die Herren Székelyhidy (Königssohn) und Szemere (Spielmann), sowie den Dirigenten Szikla durch vielen stürmischen Beifall aus, blieb aber schon der dritten Reprise des vornehmen Werkes ferne. Um so lebhafteren Besuches hatten sich rühmenswerte Wiederholungen von „Lohengrin" und „Tannhäuser" und der beiden erfolgreich neubesetzten italienischen Verismoopern „Cavalleria" und „Bajazzo" zu erfreuen. Das Publikum wird sich unschwer wieder zurückerobern lassen, wenn es nur wirklich merkt, daß ein neuer Geist die neue Gestaltung der Dinge beherrscht.

Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Mit der Übernahme der Leitung unserer Hofbühne durch den neuernannten Generaldirektor Dr. Paul Eger, seither Oberregisseur am Deutschen Landestheater in Prag, ist ein neuer künstlerischer Geist in unser Theaterwesen eingezogen, der sich auch auf dem Gebiete der Oper in mannigfachen Reformen bemerkbar macht. Daß die Saison mit Glucks (hier seit 30 Jahren nicht mehr gegebener) „Iphigenia in Aulis" eröffnet wurde, bedeutete an sich schon ein Programm. Die darin streng durchgeführte Verwendung der für Darmstadt völlig neuen Stilbühne in ihrer herben Einfachheit konzentrierte in glücklichster Weise das Interesse des Publikums auf Gesang und Darstellung, die im Verein mit den künstlerischen Gruppierungen der nach altgriechischen Motiven von Maler Hans Pellar arrangierten Tänze eine rein ästhetische Wirkung auslösten. Im Gegensatz dazu bot die Premiere von Adams reizender Märchenoper „Wenn ich König wäre" (in der Neubearbeitung von Paul Wolff) in der Pracht und Stilechtheit der indischen Kostüme, Dekorationen und Tänze ein exotisches Phantasiegemälde von berauschendem Farben- und Stimmungsreichtum. Offenbachs „Schöne Helena" hinwiederum, die für unser Hoftheater Novität war, unter maßvoller Benutzung plastischer Dekorationen nach Reinhardtschem Muster ausgelassen-übermütig und mit feinstem künstlerischen Stilgefühl zugleich inszeniert, zeigte, daß auch auf dem Gebiet der Operette Reformen nicht nur möglich, sondern auch erfolgreich sein können. — Von den neu engagierten Mitgliedern bedeuten die Koloratursängerin Olga Kallensee und die Altistin Anna Jacobs, besonders aber der lyrische Tenor August Globerger Gewinne für unser Ensemble, dem auch in den beiden jungen Kapellmeistern Richard Lert und Erich Kleiber frisch pulsierendes neues Blut zugeführt worden ist. H. Sonne

DRESDEN: Die Vorsaison im Schauspielhause wurde mit einer reizvollen Neuheit aus alter Zeit eröffnet: mit Charles Gounod's komischer Oper „Der Arzt wider Willen". Das Stück ist eine Gelegenheitsarbeit des Komponisten, aber so reich an entzückenden Einfällen, so anmutig in seiner liebenswürdigen Heiterkeit und so drollig in dem oft grotesken Humor seiner Instrumentation, daß man nur wünschen kann, die Tonsetzer unserer Tage träten mit ähnlichen Stücken hervor. Über der feinen Musik vergißt man fast, daß die Handlung aller Gefühlswerte bar ist, woran die tiefere künstlerische Wirkung der Oper scheitern muß. Man hatte die Aufführung deshalb auch äußerlich schon als eine Art von Groteske kenntlich gemacht, und die beiden grobkomischen Figuren bewegten sich mit puppenartiger Ungelenkigkeit. In den Hauptpartieen traten Desider Zador, Magdalene Seebe und Ludwig Ermold hervor. Unter Leitung von Hermann Kutzschbach, der die hübsche Musik mit Feinheit, Laune und Lebendigkeit interpretierte, kam ein sehr freundlicher Erfolg zustande, der allerdings nicht lange anhielt, da es der musikalischen Feinschmecker nur verhältnismäßig wenige gibt, gegenüber den Unzähligen, die für stark gewürzte Kost empfänglich sind. Sie kommen auf ihre Rechnung bei der zweiten Neuheit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Stella maris" von Alfred Kaiser. Das Werk ist schon an mehreren Bühnen gegeben und in diesen Blättern besprochen worden, so daß ich mich darauf beschränken kann, festzustellen, daß der Eindruck auch hier stark war und dem Komponisten einen lauten Erfolg brachte. Das beweist, daß die veristische Oper noch immer nicht überwunden ist, sondern ihr Publikum auch heute noch findet, wenn sie nur den jetzt nötigen Stich ins Sentimentale aufweist. Alfred Kaiser vereinigt ohne Zweifel ernstes Wollen mit beträchtlichem Können, hat aber den „eigenen Ton" noch nicht gefunden. Hermann Kutzschbach hatte die Oper mit außerordentlicher Liebe und Hingabe einstudiert und leitete sie mit der ganzen Kraft und Fülle seiner künstlerischen Natur, die derjenigen Schuchs so nahe verwandt ist. Helena Forti stand als Marga nur teilweise auf der Höhe ihrer Aufgabe, dagegen war Friedrich Plaschke als Sylvain in jeder Hinsicht bewundernswert, und Fritz Soot, dessen Tenor durch Glanz und Kraft überraschte, hatte als Yanik einen vollen Anteil am Erfolge. Die Tenorfrage war an der Hofoper, seit dem Verlust Burrian's und von Barys, einigermaßen brennend geworden, scheint aber durch den Eintritt Fritz Vogelstroms neuerdings eine entschiedene Wendung zum Besseren genommen zu haben. Daß er ein Tenorist von glänzenden stimmlichen Mitteln und mancherlei darstellerischen Vorzügen ist, haben wir in der kurzen Zeit seiner hiesigen Tätigkeit bereits mit Vergnügen feststellen können; als seine wertvollsten Leistungen durften bisher der Stolzing und der Canio gelten. Zwei junge Tenoristen sind neu in das Ensemble eingefügt worden: Emil Enderlain, der sich in lyrischen Partieen recht vorteilhaft eingeführt hat, und Hanns Lange, der mit angenehmer, heller Stimme ein ausgesprochen komisches Talent verbindet, so daß man in ihm einen künftigen Tenorbuffo von Rang erblicken darf. Ein dritter Tenor, der seinerzeit ohne Gastspiel engagiert wurde, Willy Bruckhoff, ist ein einziges Mal als Yanik in „Stella maris" aufgetreten, seitdem aber, da er dabei kein Glück hatte, einfach fallen gelassen worden, was ich weder löblich noch klug finde; im Gegenteil sollte man ihm Gelegenheit geben, die Scharte rasch und sicher wieder auszuwetzen. Seit Ende September spielt man wieder in dem wundervoll erneuerten und mit allen technischen Neuerungen ausgestatteten Opernhaus; daß dabei das Orchester wieder annähernd so hoch gelegt ist wie früher und dadurch den altgewohnten herrlichen Klang wiedergewonnen hat, muß für jeden Kenner eine besondere Freude sein. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: „Orpheus und Eurydike" von Gluck ward hier genau auf den Tag 150 Jahre nach der Wiener Uraufführung (5. Oktober 1762) in völlig neuartiger Aufmachung gegeben. Es war die erste Aufführung der neuen Ara unter Leitung des Intendanten Volkner. Karlheinz Martin, der Regisseur dieser Vorstellung, hat den Versuch gemacht, Glucks Bühnenwerk nach den Prinzipien, die Adolphe Appia („Die Musik und die Inszenierung", München 1901) aufgestellt hat, aufzuführen und damit die Reformversuche der heutigen Opernbühne um einen ungemein fesselnden und neuartigen Beitrag bereichert. Alle fünf Bühnenbilder sind auf die einfachste malerische Formel gebracht, es ist ihm gelungen „in dem Rahmen der vom Dichter bestimmten Umgebung das zum Ausdruck zu bringen, was dem von der Musik geoffenbarten innersten Wesen der Dinge entspricht: das Ewige in den flüchtigen Bildern des Augenblicks festzuhalten". (Appia.) Besonders sympathisch war es, daß Martin die Anregungen der rhythmischen Plastik von Jaques-Dalcroze auf das Ballet und den Chor anwandte und trotz relativ kurzer Zeit mit einem keineswegs vorgeschulten Material Bühnenbilder von geradezu faszinierender Wirkung hinstellte. Von all den meines Erachtens verfehlten, weil äußerlichen Nachahmungen Reinhardts, wie man sie überall jetzt in Aufführungen der Operetten von Offenbach, oder auch bei Gregor seinerzeit beobachten konnte, unterscheidet sich dieser Inszenierungsversuch darin, daß er aus dem Geist der Gluckschen Musik herausempfunden ist Es ist also hier nicht Wesentliches mit Unwesentlichem verwechselt. Am Pult saß Egon Pollak, der sich mit dieser Neueinstudierung als Dirigent von hervorragendem Können einführte. Auf der Bühne fesselten Ilona Durigo (Orpheus) als Gast und Marcia van Dresser (Eurydike). Die Chöre entsprachen nicht recht den Erwartungen. Sehr verheißungsvoll hat im übrigen die neue Ära Volkner nicht begonnen. Unter den neuen Kräften ist eigentlich niemand, der den früher hier tätigen Künstlern völlig gewachsen ist. Besonders empfindet man schmerzlich, daß man Ejnar Forchhammer unbegreiflicherweise nach Wiesbaden hat ziehen lassen. Ob es Volkner gelingen wird, diesen Mangel an solistischen Kräften durch künstlerisch durchgefeilte Ensemblewirkungen aufzuheben, bleibt abzuwarten. Karl Werner

GRAZ: Zum erstenmal seit seinem Bestehen eröffnete das Grazer Opernhaus die neue Spielzeit mit einer — Posse. Es bleibe dahingestellt, ob diese Huldigung dem Geiste des Ortes oder dem Geiste der Zeit geweiht war. Schüchtern marschierten nach einigen Tagen einige gute alte Werke auf: „Der Evangelimann", „Der Troubadour", „Die lustigen Weiber von Windsor". Die ersten beiden Opern, zu denen sich noch „Der Kuhreigen" gesellte, dienten nur dem Zwecke, das Publikum mit den neuen Mitgliedern bekannt zu machen. Fritz Bischoff, der neu verpflichtete Heldentenor, ist ein Gewinn für unsere Bühne. Marie Moravetz, die neue jugendliche Sängerin, führte sich als Blanchefleure recht gut ein. Versagt hat leider die neue Altistin Leonore Schwarz, eine Anfängerin. Der neue Heldenbariton Fritz Schorr hat als Johannes ein ausdrucksvolles mächtiges Organ gezeigt. Der „Lohengrin" brachte außer der stimmgewaltigen Ortrud Fanny Prachers, nach wie vor der besten Kraft unseres Opernensembles, wenig Erfreuliches. Die schon erwähnten „Lustigen Weiber" waren als neuinszeniert und gänzlich neu studiert angekündigt worden. Julius Grevenberg hat das Werk tatsächlich recht hübsch inszeniert, Oscar C. Posa die musikalische Leitung mit feinem Geschmack besorgt, doch verschwand die Oper sofort wieder vom Spielplan, da sie von den beiden „lustigen Weibern"

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(dem Traurigsten des ganzen Abends) in Grund und Boden gespielt und gesungen wurden. — Erwähnenswert ist ein Gastspiel Karl Burrians als Evangelimann, der stimmlich eine überwältigende und darstellerisch eine ergreifende Leistung auf die Bühne stellte. — Ermanno Wolf-Ferrari's Oper „Der Schmuck der Madonna" kann immerhin als eine künstlerische Tat unseres Ensembles bezeichnet werden. Die Aufnahme war allerdings geteilt. Die Ursache liegt allein beim Werke. Der überlange erste Akt bietet so viel Geräusch und so wenig Musik, so viel „Oper" und so wenig Drama, daß er den ehrlichen Erfolg der Oper von selbst beeinträchtigt. Eine Oase in diesem Akt ist übrigens das As-dur Duett zwischen Mutter und Sohn, dessen Wirkung aber leider bald verflüchtigt. Im zweiten und dritten Akt wandelt sich mit einem Schlage das Bild. Die Musik nimmt mit hörbarem Ruck einen Aufschwung, sie wird — wie die Handlung — echt dramatisch, sie wird glühend, leidenschaftlich, weich, empfindsam, wie es eben die Szene erfordert und packt nunmehr durch ihre Echtheit. Die „Oper" ist zum Drama geworden. Die Schwüle des zweiten Aktes steigert sich in den Camorraszenen (Höhepunkt der wahnsinnige e-moll Tanz) des dritten Aufzuges zum Orgiasmus. Den Nerven wird beinahe zuviel zugemutet und der ehrliche Erfolg, der schon beinahe gesiegt hätte, verschwindet wieder, leise, unmerklich, während die entfesselten Leidenschaften auf der Bühne weitertoben. Die Oper war von Julius Grevenberg farbenprächtig und lebendig inszeniert worden, Giuseppe Rio arbeitete die toll-dithyrambischen musikalischen Stücke mit derselben Sorgfalt heraus wie die gemütstiefen und elegischen Stellen. Dirigent und Regisseur hatten denn auch den größten Beifall für sich in Anspruch zu nehmen. Rudolf van Schaik hat den Gennaro packend und eindringlich gespielt und auch recht gut gesungen, soweit sein kühles, nicht leuchtendes Organ ein Ausschöpfen der südlichen Glutgesänge zuläßt. Auch Marie Moravetz war als Maliella zu deutsch, zu bürgerlich, als daß sie den Gesamterfolg hätte wesentlich verstärken können. Vorzüglich war nur Ernst Fischer als Rafaele, dessen blühende Gesangsstimme nicht weniger seiner Partie gerecht wurde, als das feste hier notwendige brutale Zugreifen nach dem schauspielerischen Effekt. Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: „Fidelio" und „Tannhäuser" waren die ersten größeren Prüfsteine für die Inhaber der dramatischen Rollen, und ich kann wohl schon jetzt sagen, daß die Probe befriedigend, zum Teil sogar gut ausfiel. Die wertvollste Erwerbung für unsere Bühne bedeutet zweifellos das Engagement von Lisbeth Stoll für das Fach der Opernheroine. Ihre „Leonore" und „Venus" waren Leistungen, wie wir sie in gleicher Abrundung seit langem hier nicht gehört haben. Auch der Wahl des Heldentenors Rudolf Salenius könnte man aus vollem Herzen zustimmen, wenn der Sänger seiner an heroischen Stellen wahrhaft glänzenden Stimme im Piano zartere Töne abzugewinnen verstände. Eine wertvolle Kraft besitzt unsere Bühne in Franz Schwarz, dessen Rollen das Gepräge echten Künstlertums an sich tragen. Auch die Wiederverpflichtung von Frau Bruger-Drevs, Alice von Boer, Otto Rudolph, Erik van Horst und A. Gruselli ist dankbar zu begrüßen. Nach Léhar's „Zigeunerliebe" ist als erste Novität Alfred Kaisers „Stella maris" über die Bretter gegangen. Wenn dem Werke auch nicht die Bedeutung zukommt, die ihm von mancher Seite vielleicht übereilt eingeräumt wurde, so ist doch seine Aufnahme in den Spielplan freudig anzuerkennen. Besonders verdient um die Aufführung machten sich Otto Rudolph (Sylvain), Rudolf Salenius (Yanik), der leider am Schlusse um die richtigen Töne herumging, Margarete Bruger-Drevs (Marga) und Franz Schwarz (J. Pierre). Ebenso ist die musikalische Leitung des Werkes durch Carl Ohnesorg mit Auszeichnung zu nennen. Die Inszenierung war stilvoll. Martin Frey

HANNOVER: In der Königlichen Oper war es bislang noch ziemlich still. Nur eine Erstaufführung ist zu melden: Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna". Das veristisch-realistische, im dritten Aufzuge mit krassesten Wirkungen rechnende Werk fand trotz ganz vorzüglicher Vorführung nur einen Achtungserfolg. Um die szenisch und dekorativ prächtig ausgestattete Aufführung machten sich neben dem musikalischen Leiter, Karl Gille, die Vertreter der drei Hauptpartieen, Fräulein Garden sowie die Herren Fleischer und ter Meer besonders verdient. — In einer „Meistersinger"-Aufführung interessierte der Dessauer Heldentenor Engelhardt, in einer Aufführung des „Troubadour" der Hamburger Heldentenor Oskar Bolz. — Unser Opernensemble weist gegen die Vorsaison nur geringe Veränderungen auf. Durch Wiedereintritt des Baritonisten Kronen und des Bassisten Raboth hat das Ensemble entschieden gewonnen, dagegen hat sich unsere neue Koloratursängerin Tilde Kaiser in einer Aufführung der immer noch nicht ganz toten Flotowschen „Martha" als für unsere Opernverhältnisse völlig unzureichend erwiesen. Eine Anfängerin mit einigen ganz hübschen Tönen in der Kehle gehört nun einmal nicht an eine größere Oper. Ja, selbst als Pepa in der letzten Aufführung von d'Albert's hier fast zu Tode gehetztem „Tiefland", in der Marga Junker-Burchardt aus Stuttgart ein frohes Wiedersehen mit ihren vielen hiesigen Verehrern feierte, versagte Frl. Kaiser vollständig. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Mit H. Wolfgang v. Waltershausens dreiaktiger Musiktragödie „Oberst Chabert" hat unsere Hofbühne die erfolgreichste Novität der letzten Jahre herausgebracht. Das bedeutsame Werk mit der knappen, straff geführten, in mächtiger Steigerung zur Katastrophe drängenden Handlung, die der Komponist mit sicherer Hand selbst geformt, hat bei allen Hörern tiefgehenden Eindruck hinterlassen. Um so mehr, als auch die Musik eine stark persönliche Note trägt und mit ihrer machtvoll dramatischen Wirkung den außerordentlichen Erfolg des Dramas begreifen läßt. Aufs innigste mit dem Text verbunden, schafft sie mit ihrem symphonischen Charakter die Grundstimmung fürs ganze Werk und die einzelnen Szenen und hält die Stimmung aufs glücklichste fest. Die dramatische Wucht der Tonsprache verleiht den Leiden-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schaftsausbrüchen wirksamsten Nachdruck, während andererseits der Tondichter den tiefsten und geheimnisvollsten Seelenregungen nachzugehen und ihnen ebenso eigenartigen als prägnanten Ausdruck zu verleihen weiß. Die Steigerung der Rede zu treffender gesanglicher Deklamation, der große melodische Atem und die souveräne Beherrschung der vokalen wie instrumentalen Mittel sind weitere Vorzüge des Musikdramas. Leopold Reichwein brachte das musikalisch komplizierte Werk mit sicherer Überlegenheit, energischer Betonung der Dramatik wie lebhaftem Empfinden für die Schönheit der lyrischen Episoden zur Wiedergabe. In der Titelpartie bot Max Büttner eine treffliche Leistung, nicht minder Beatrice Lauer-Kottlar als Rosine und Hans Siewert als Graf Ferraud. — Als weitere Novität ging Puccini's „Tosca" in Szene, die aber trotz der mannigfachen Schönheiten des musikalischen Teils, trotz der ausgezeichneten Besetzung (Frau Lauer-Kottlar in der Titelrolle) und der famosen musikalischen Durchführung unter Reichwein mit der schauerlichen, abstoßenden Handlung eine recht kühle Aufnahme fand. — In Frau Lorentz-Höllischer hat die Hofbühne eine jugendlich-dramatische Sängerin verpflichtet, die nach verschiedenen Proben als Elsa, Evchen und Margarete zu schließen, eine tüchtige Kraft zu werden verspricht; als Soubrette hat sich Frau Müller-Reichel durch die Vorzüge ihres Gesangs und ihrer Darstellung gut eingeführt.

Franz Zureich

KÖLN: Die bisherige Saison des Opernhauses hat eine außerordentliche große Zahl verschiedenartiger Werke in durchweg gediegenen Aufführungen gebracht, in denen ein paar neuverpflichtete Kräfte sich dem alten Stamme der Darsteller einreihten. Da ist zunächst der zur Entlastung Menzinsky's angestellte englische Tenorist Vernon Stiles, der als Raoul, Canio und Pedro („Tiefland") sehr schöne stimmliche Mittel, daneben aber einen empfindlichen Mangel an solidem Können und musikalischem Element beobachten ließ. Viel besser, als nach ihrem vorjährigen Probegastspiel zu erwarten war, hat sich die von Leipzig gekommene Altistin Berta Grimm-Mittelmann als Dalila und in mehreren anderen Partieen eingeführt. Da Köln derzeit kein Operettentheater hat, beabsichtigt Direktor Rémond in vorsichtiger Auswahl hin und wieder Operetten zu bringen; die dazu besonders engagierte Sängerin Elisabeth Bartram hat bereits als Suppé'sche Galathé und Boccaccio beste Eignung für ihr Fach nachgewiesen. Das als Baculus im „Wildschütz" absolvierte Probegastspiel des Nürnberger Baßbuffo Gustav Landauer konnte ein positives Resultat nicht erzielen. Die von Fritz Rémond in so glänzendem Stile neuausgestattete, mit Alice Guszalewicz (Selica) und Modest Menzinsky (Vasco) u. a. m. solistisch hervorragend besetzte Meyerbeersche „Afrikanerin" behauptet sich als Prunk- und Zugstück der Oper. Vermöge sehr guter Aufführung (Kapellmeister Walter Gaertner) kam es beim ersten Erscheinen von Alfred Kaisers „Stella maris" in Anwesenheit des Komponisten zu einem lebhaften äußeren Erfolge. Indes war man sich über des Werks große Schwächen allseitig einig und nach der für die Oper systematisch betriebenen großen Reklame mußte sich starke Enttäuschung geltend machen. Paul Hiller

LEIPZIG: Die neue Opernsaison hat das traditionell mit „Fidelio" und einem Wagner-Zyklus einsetzende Wirken unseres neuen Operndirektors Otto Lohse sicherlich ungemein hoffnungsvoll eingeleitet. Wir möchten dem zweifellos in seiner Sonderbegabung für das Wuchtig-Hochdramatische, für die vornehmlich effektvoll gerichtete Operndirektion geborenen, bedeutenden Künstler wie auch unserem geistvoll und mit peinlichster künstlerischer Sorgfalt inszenierenden Oberregisseur der Oper, Dr. Lert, Zeit für ihre Einarbeitung in einen so komplizierten Organismus lassen, wie er sich ihnen auch in der natürlich von ihren Vorgängern vielfach in dramaturgischer und musikalischer Hinsicht persönlich wie lokal ganz eigen gewandter und festgelegter Sonderart darstellt, und unser Urteil für die nächsten Berichte zurückhalten. Erwähnen wir Dr. Lerts ebenfalls später einmal zu berührende Neueinstudierung von Saint-Saëns' „Samson", sowie die Tatsachen, daß Ersatzgastspiele für unsere scheidende erste Altistin Grimm-Mittelmann zu Valesca Nigrinis (Prag), für unseren scheidenden ersten Koloratursopran Eichholz bislang zu keinem Engagement führten, daß Kunzes drastische Meisterkomik uns erhalten bleibt, so ist das etwas lockere Präludium zu der künftigen ernsten Meistersinger-Doppelfuge angeschlagen. — Einige erfolglose Gastspiele für das, nach Vera Eichholz' Scheiden einmal neu zu besetzende Koloraturfach und ein Amerikaner Lissant als gesanglich wie darstellerisch unmöglicher Lohengrin samt unsichtbarem Gottfried — das, und namentlich die an tragikomischen Zwischenfällen reiche „Lohengrin"-Aufführung näher auszuführen, mag dem Chronisten ruhig versagt bleiben. Walter Niemann

MOSKAU: Das Kaiserliche Opernhaus hatte traditionell zur Eröffnung der Saison Glinka's „Leben für den Zar" gewählt. Sodann folgten ausländische und russische Opern. Das Sängerpersonal zählt gute Kräfte. Als Neueinstudierungen von Wert sind Rachmaninow's „Francesca" und „Der geizige Retter" zu nennen. Die beliebte Sängerin Frau Neschdanowa trat in der „Traviata" zum Abschluß des zehnten Jahres ihrer Tätigkeit am Kaiserlichen Theater auf und erntete beispiellose Ovationen. — Zimin's Privatoper hatte Rimsky-Korssakow's „Sadko" als Erstaufführung der Saison gewählt. Der Tenor W. Damaew konnte darin seine herrlichen Stimmittel glänzen lassen, ebenso Frau Lütge, die der Vorstellung, die man sich von einer Tochter des Wasserzaren macht, vollkommen entsprach. Die Inszenierung des „Sadko" ist stilvoll und dem Volksmärchen entsprechend. Als zweite Novität hörten wir die Oper „Der Adler" von Nougouès, in der Episoden aus dem Leben Napoleons des Ersten gezeichnet sind. Die Zentenarfeier von 1912 hatte die Stimmung dazu geschaffen; jedoch fand das Werk trotz der sorgfältig ausgearbeiteten Inszenierung keinen Anklang beim Publikum. Der Grund dazu dürfte wohl in der inhaltlosen Musik zu suchen sein. Botscharow zeichnete sich als Napoleon, Frau Drousiakina als Josephine aus. Die Neueinstudierungen von „Jaga", „Carmen", Rimsky-Korssakow's „Mainacht" boten der hervorragenden

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Künstlerin Petrowa-Zwanzewa Gelegenheit, ihr echtes Bühnentemperament zu entfalten. — Im Volkstheater ging Rachmaninow's Oper „Alleko" erfolgreich über die Bühne. Den Bemühungen des Dirigenten K. Ssaradschew haben wir es zu verdanken, daß die Oper im Volkstheater sich künstlerisch immer erfreulicher entwickelt. E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Caruso's Gastspiel in „Tosca", „Rigoletto" und „Carmen" bedeutete die Eröffnung der Saison und erhitzte die Gemüter wiederum bis zum Siedepunkte, obwohl — von einigen großen Momenten abgesehen — der Sänger stimmlich diesmal nicht allzugünstig disponiert war. Aber die gewaltige suggestive Kraft seiner mimischen Genialität und wohl auch die Autosuggestion des Publikums brachte wiederum die übliche Begeisterung hervor, die sich zu grotesken Szenen auf der Straße steigerte. Frl. Fay (in „Tosca"), Frau Cahier (in „Carmen") und Frau Bosetti (in „Rigoletto") erwiesen sich als Partnerinnen, deren jede einzelne es nicht zu scheuen brauchte, neben den weltberühmten italienischen Sänger als würdige künstlerische Genossin zu treten; im übrigen segelten die Darstellungen mitunter in einem Fahrwasser, wie es nur das große Interregnum unseres Opernwesens darbieten konnte. Hoffen wir, daß unter dem neuen Intendanten v. Frankenstein bald die von Speidel bereits angebahnte Berufung Bruno Walters als Hofoperndirektor vollzogen wird und damit das Institut einer neuen Glanzperiode zusteuert. Höchste Zeit ist's schon! Und daß einmal wieder mit der inzwischen eingerissenen königlichen bayerischen Gemütlichkeit aufgeräumt wird, dafür werden die beiden jungen, energischen Männer wohl sorgen. Dr. Edgar Istel

RIGA: Nachdem unser Theater im Betriebe der Oper schwere Jahre künstlerischen Niedergangs durchzumachen hatte, sind nunmehr wieder die Vorbedingungen zu ersprießlichem Wirken gegeben. Die Hauptsache, die Orchesterfrage, ist endgültig gelöst, die Sperre des Deutschen Musikerverbandes aufgehoben und das seit zwei Jahren mit Erfolg bestehende Rigaer Symphonieorchester, in der Stärke von 60 vorzüglichen Instrumentalisten, dem Theater verpflichtet worden. Dadurch wurde für die Oper naturgemäß eine Grundlage geschaffen, die von vornherein ein wesentlich erhöhtes Gesamtleistungsvermögen garantiert. Hinzu kommt, daß in der Person des Herrn von Maixdorff ein tatkräftiger Direktor an der Spitze steht, und daß der neu engagierte erste Kapellmeister Pitteroff sich als eine ebenso tüchtige als erfahrene Kraft bewährt, zu der man volles Vertrauen fassen kann. Desgleichen sind im Solopersonal günstige Veränderungen vorgegangen. Namentlich die Damen Hoesl und Widhalm als Vertreterinnen des hochdramatischen und jugendlich-dramatischen Faches, sowie der erste Baritonist Mergelkamp bedeuten einen künstlerischen Gewinn. Genug, mit Freuden darf es konstatiert werden, daß sich die Operndarbietungen in merklich aufsteigender Linie bewegen. Das Hauptgewicht wurde bisher auf Wagnersche Werke gelegt: „Holländer", „Tannhäuser" und „Rienzi" erfuhren unter der sorgsamen Einstudierung Pitteroffs eine durchaus anerkennenswerte Wiedergabe. Nur der Heldentenor, Herr Neubauer, ist leider nicht mehr im Vollbesitz seiner stimmlichen Mittel. Carl Waack

STUTTGART: Stärker und ausgiebiger als im Konzertsaal setzte die künstlerische Arbeit in der Oper ein. Die beiden neuen prächtigen Hoftheater[1]) wirken stark anregend auf Künstler und Publikum. Zunächst sind es vorwiegend schöne Augenfreuden, die in den Neueinstudierungen und Neuausstattungen der Opern geboten werden. „Lohengrin", „Tosca", „Carmen", „Bettelstudent" erschienen in neuem prächtigen Rahmen, die der Regie Emil Gerhäusers und unseren Dekorationskünstlern Plappert und Pils alle Ehre machten. Doch auch für das Ohr gab es bisher schon manchen feinen Genuß. Hervorzuheben sind die auch musikalisch feinst durchgebildete Aufführung von „Figaros Hochzeit" in dem mozartisch vornehm behaglichen kleinen Haus, und das Debut von Lilly Hofmann-Onegin als Carmen. Stimme und Darstellung der Künstlerin erweckten bei diesem ersten Bühnenversuch die Hoffnung, daß uns hier eine Kraft von der Qualität der Matzenauer erwächst. Jedenfalls bedeutet der Gewinn dieser hervorragend begabten Künstlerin eine wertvolle Bereicherung des jetzt schon recht günstig bestellten weiblichen Teiles des Opernpersonals. Wenn uns nur auch für den männlichen Teil bald so glückliche Entdeckungen beschieden wären. Zwei neu engagierte Kräfte, der Heldentenor Josef Thyssen und der Heldenbariton Gustav Fußperg, kämpfen mit Ernst und gutem Können um Anerkennung, ohne bisher recht festen Fuß fassen zu können. Ein Ereignis war das Erscheinen Enrico Caruso's als Bajazzo und Rudolf in „Bohême", das mit allen unerfreulichen Erscheinungen der Sensation und mit großen künstlerischen Wirkungen über Stuttgart ging. Oscar Schröter

VALPARAISO: Pietro Mascagni, dieser für Südamerika noch immer magische Name, verfehlte auch hier seine Wirkung nicht. Ausverkaufte Häuser und allgemeiner Jubel waren seitens des chilenischen Publikums leicht verständlich; wir Europäer, die von den Erzeugnissen des Verismo genug haben, konnten uns indes an der Wiedergabe des „Lohengrin" unter des Maëstros Leitung nicht erwärmen, da seine Auffassung allen Traditionen zuwiderläuft. Trotzdem bleibt Mascagni ein idealer Kapellmeister „italienischen Stils"; sein hinreißendes Temperament machte auch auf uns Eindruck. Ed. Lind

WIEN: Kurz nach dem Gastspiel Caruso's, des unvergleichlichen Meisters, der jeder Melodie neuen Atem einzuhauchen versteht und der dabei wahrhafte Menschen in all ihrem Leid, ihrer Lust und Not voll Gegenwart verkörpert, eine ungeheuer fleißige, ungeheuer überflüssige Neuszenierung von Puccini's „Bohême". In vierzig Bühnenproben erzielt, die wahrhaftig für Wichtigeres aufzuwenden gewesen wären: solange die Wiener Aufführungen der „Meistersinger", der „Götterdämmerung", des „Tannhäuser", des „Holländer" (um nur Wagnersche Werke zu

[1]) Vgl. die Abbildungen unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nennen und von anderen ganz zu schweigen) in ihrem szenischen Teil der Spott und die Entrüstung der Kenner sind, ist es absurde Verschwendung, so viel Sorgfalt, so emsige und gewissenhafte Detailarbeit an eine Oper zu vergeuden, die dieser Sorgfalt und dieser Details gar nicht bedarf. Wenn diese kleinen und engen Menschlichkeiten der „Bohême" einfach und natürlich dargestellt werden und gar, wenn für Mimi und Rudolf zwei Gesangskünstler von solch zärtlicher Delikatesse wie Selma Kurz und Alfred Piccaver da sind, ist es für die Wirkung des Ganzen völlig irrelevant, ob vor dem Café Momus ein Taschendieb verhaftet wird, ob Laternenanzünder ihres Amtes walten und die Zollbeamten ihre Visitation und ihre Ruhepausen mit allen möglichen realistischen Einzelheiten ausführen. Mehr: diese Häufung an sich gut erfundener und witzig dargestellter Details lenkt ab und stört; die überaus schlichte und dünne Handlung verträgt den überladenen Aufputz solcher szenischen Belebung um jeden Preis gar nicht, und das Wesentliche, die dramatische Linie geht rettungslos in dem Gewirr der amüsant ineinanderlaufenden szenischen Nuancen verloren. Zwischen dieser Regie des Herrn Gregor und der vielgeschmähten des Herrn von Wymetal ist gar kein prinzipieller Unterschied; hat der eine gegen oder ohne die Musik inszeniert, so inszeniert der andere äußerlich zwar mit der Musik, indem er jede Bewegung, jeden Schritt, jede Aktion mit peinlicher Genauigkeit und bis zur völligen Unfreiheit der Darsteller dem Rhythmus des Orchesters anpaßt (auch dort, wo dieser Rhythmus ganz anderes zeichnen will als das mimische Moment): aber von einer Inszene aus der Musik heraus, aus ihrem eigentlichen Gehalt, aus ihrer gebieterisch nach einem szenischen Äquivalent verlangenden Stimmung ist auch hier keine Rede, und beiden gemeinsam bleibt das verwirrende und jede dramatische Kontinuität verbröckelnde Vollpfropfen mit lustigen, aber nebensächlichen Momenten und die Undeutlichkeit des Worts, die jedes Verständnis der Vorgänge verwehrt. Der Gewinn des Abends, an dem noch Frau Kiurina und die Herren Schwarz, Rittmann, Betetto, Mantler und Stehmann angenehm und eifrig mitwirkten: der neue Kapellmeister, Herr Guarnieri, der zum Alleinherrscher über das italienische Opernreich ausersehen sein soll. Ein reizender Dirigent, keiner der turbulenten Reisenden in Temperament, wie sie so häufig aus dem Orangenlande herübergeschickt werden, kein Al-Fresco-Mann, sondern ein zarter Aquarellist, überaus behutsam und liebevoll in seinem transparenten Farbenauftrag, sehr fein in der Verteilung von Licht und Dunkel, in der Abwägung der Klangwerte, in der schmiegsamen Untermalung des Gesanges, ohne der Kraft und dem Impetus des Symphonischen Eintrag zu tun. Wagner oder Fidelio oder Weber kann man sich schwer von ihm denken; für alles Amoureuse aber, für galante Feste der Musik und für ihre stillen Tragödien scheint er ein charmanter Interpret zu sein. — In der Volksoper: Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna": eine Nachgeburt des italienischen Verismus, und zwar eine der schlimmsten Sorte. Die knappen, gedrungenen Alltagstragödien der Mascagni, Leoncavallo und Genossen mögen, trotz aller Roheit und aller Häufung blutdampfender Effekte eine gewisse Geltung behalten. Nicht nur, weil wirkliche Kraft in all dieser losdreschenden Dramatik steckt und weil temperamentstarke Natürlichkeit immer ihr Recht in sich selber trägt, — sondern auch, weil damals eine gesunde Reaktion sich gegen die anämische Romantik und die innerliche Unwahrheit jener Musikzeit stemmte, in der die unechte Gefühls- und Gedankenwelt Dumas Père'scher Ritterlichkeit und ähnlicher Scheinwesen über die Bühne stolzierte. Aber die Musiktragödie Wolf-Ferrari's hat weder die innere Rechtfertigung blutvoller, drängender Kraft noch die eines künstlerischen Protestes für sich; sie ist einfach die Spätfrucht einer längst abgewirtschafteten Mode, ein Theaterkalkul auf den Kitzel und eine Vergewaltigung schwacher Nerven. Zugegeben, daß dieser Zusammenklang frömmelnder Litanei, erotischer Brunst und sadistischen Peitschenknalls ausgezeichnet austaxiert und mit verruchter Geschicklichkeit gemacht ist; daß die Elemente katholischer Extase, brutal-grausamen Apachentums und geiler Liebesverrücktheit zu einem überrumpelnden Ganzen zusammengeschmiedet worden sind — aber so echt und liebenswürdig die reizend hingeplauderte Heiterkeit der „Neugierigen Frauen" oder „Vier Grobiane" und in „Susannens Geheimnis" war, so unecht und abstoßend ist das mit Verve und Bravour vorgetäuschte Temperament in diesem Werk, die scheinbare (nur manchmal der „Moderne" zuliebe allzu witzig verbogene und harmonisch überwürzte) Bodenständigkeitsnote der Melodik. Und so treffsicher und famos konturiert die humoristische Charakteristik in seinen Musiklustspielen war, so unbezeichnend, phrasenhaft und verschwimmend ist (mit wenigen Ausnahmen: die Szene mit der Mutter im ersten Akt, einem Intermezzo und ein paar Chören) die tragische in diesem „Schmuck der Madonna" bei aller Gewaltsamkeit der melodischen Explosionen. Niemals ist die Stimmung glaubhaft da, niemals ein überzeugender Ausdruck der sichtbaren und der seelischen Vorgänge. Die von Direktor Rainer Simons glänzend inszenierte und von dem neuen Kapellmeister Bernhard Tittel mit Eklat und Brio dirigierte Vorstellung — mit den Damen Engel und Kalter, den Herren Ziegler und Kriener in den Hauptrollen — litt an einer äußersten Überlautheit, an einem sehr unitalienischen Sichüberschreien der dabei das Wort sehr unverständlich artikulierenden Sänger; sie wurde aber mit frenetischem Beifall aufgenommen und füllt seither die Kassen. Versteht sich; solche Mixturen aus Blutdunst, Weihrauch und Kanthariden sind immer der beste Theatertrank für ein sensationsuchendes Publikum. Während der Sensationen Abholde mit Wehmut zusieht, wie einer jetzt kulissenreißerischen Instinkten schmeichelt, der ein Goldoni der Oper zu werden versprach. Richard Specht

KONZERT

BADEN-BADEN: Das erste der großen Herbstkonzerte eröffnete Paul Hein mit der lebendig erfaßten und überaus fein abgestimmten „Oberon"-Ouvertüre; sehr guten Eindruck hinterließ auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die kleine Symphonie in a-moll von Saint-Saëns, der Hein bei schlichtester Behandlung doch ein lebhaftes Kolorit gab. Raoul Pugno spielte u. a. das Klavierkonzert in c-moll von Beethoven, und zwar in einer bewundernswert biederen deutschen Auffassung; nur in einer Kadenz verließ er die klassische Linie. Das zweite Konzert erhielt sein interessantes Relief durch Felix Weingartners Leitung und Lucille Marcel als Solistin. Weingartner trat als Dirigent, als Liederkomponist, als Symphoniker und als Instrumentator mit nicht immer gleichwertigen Leistungen vor uns. In Beethovens einleitend gespielter „Egmont"-Ouvertüre ließ der Dirigent den Rhythmus Triumphe feiern. In ungeahnter Plastik und Farbenpracht ließ er die erste Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz vor uns erstehen. Das größte Interesse brachte man Weingartners Zweiter Symphonie in Es-dur entgegen. Beethoven und Bruckner haben bei deren Konzeption Pathe gestanden; originell ist der einem Bauerntanz ähnliche zweite Satz. Das an sich tief angelegte Adagio wird in einem zu breit gehaltenen Bläsersatz in seiner Wirkung stark beeinträchtigt; im Finale steckt viel kontrapunktische Arbeit, aber wenig Erfindung. Die Symphonie, vom Städtischen Orchester prächtig gespielt, fand zwar keine begeisterte, aber doch eine der persönlichen Leitung des Komponisten zu dankende freundliche Aufnahme. Lucille Marcel sang mit ihrem wunderbar üppigen Sopran außer einigen stimmungsreichen Liedern mit Orchesterbegleitung von Weingartner drei Lieder von Beethoven, und zwar den von Mottl instrumentierten „Wachtelschlag", ferner „Bitte" und „Der Kuß", beide Lieder von Weingartner recht glücklich instrumentiert. Das dritte Konzert stand unter der Leitung von Arthur Nikisch; mit Beethovens Siebenter Symphonie eröffnete er das Konzert. Die eigenwillige, an sich nicht zu verurteilende Auffassung litt leider etwas unter der oft stark parfümierten Aufmachung. Wagners „Holländer"-Ouvertüre war in Nikischs tiefgründiger Ausdeutung ein Erlebnis für sich. Hier blieb er unter wuchtiger Hervorkehrung des dramatischen Gedankens wirklich nicht an billigen Klangeffekten hängen. Und im „Siegfried-Idyll" wußte er dessen wundersame Poesie restlos zu erschöpfen. Mit Tschaikowsky's letztem Satz (Thema mit Variationen) aus der großen Suite op. 55 No. 3 beschloß Nikisch das Konzert; hier holte er das Letzte an berückendem Klangzauber aus dem willig ihm gehorchenden glänzend disponierten Orchester heraus. Das eindrucksstiefste der Herbst-Zykluskonzerte war das letzte, ein Liederabend von Elena Gerhardt, mit Nikisch als idealem Begleiter am Klavier. Die Künstlerin sang mit wunderbar abgeklärtem Vortrag und vornehmem Geschmack Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf und Strauß, und zwar ging sie in ihrem Programm abseits von den üblichen ausgetretenen Pfaden.

Dr. Hans Münch

BERLIN: Das erste Vereinskonzert des Philharmonischen Chores (Siegfried Ochs) brachte zwei seltner aufgeführte Kantaten von Bach und die „Quattro pezzi sacri" von Verdi. In den Bachschen Kantaten „Mein liebster Jesus ist verloren" und „Sehet, wir gehen hinauf" ist den Solostimmen mehr Raum zur Entfaltung eingeräumt als dem Chor, dem nur der bei Bach übliche Schlußchoral zufällt. Um die Ausführung der Soli machte sich in erster Reihe wieder Johannes Messchaert verdient. Unvergeßlich der Ausdruck in der Arie „Es ist vollbracht — Welt, gute Nacht"! Im Tenor stand George A. Walter und im Alt Emmy Leisner. Zu den geistlichen Stücken von Verdi hatte der Dirigent die Barthsche Madrigal-Vereinigung als Hilfstruppe gewonnen, die sich neben dem glänzenden, schlagfertigen Ochsschen Chore wacker hielt. Auch das Philharmonische Orchester erfreute wieder durch die Schönheit des Klanges im ganzen, und als Einzelkünstler tat sich in der zweiten Bachschen Kantate G. Kern mit seiner Oboe hervor; die breite Melodie blies er wunderbar schön. — Ebenfalls in der Philharmonie gab Rudolf Buck ein Konzert, der seit Jahren als Pionier der deutschen Kunst in Schanghai wirkt. An der Spitze des Philharmonischen Orchesters dirigierte er die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", die c-moll Symphonie von Brahms, eine Konzert-Ouvertüre „Im Süden" von Elgar, die zwar etwas lang ausgesponnen ist, aber doch dank den höchst fein ersonnenen Klangwirkungen viel Interesse erregte, und zum Schluß den Römischen Karneval von Berlioz. „Altgermanisches Julfest" für Männerchor und Orchester, sein neuestes Werk, in dem der Berliner Lehrer-Gesangverein mitwirkte, brachte Buck bei dieser Gelegenheit zum erstenmal heraus, ein merkwürdiges Stück von ungezügelter Kraft, von einem wilden Feuer des Ausdrucks, unerbittlich in der Rauheit des Rhythmus, ohne jede Spur einer melodischen Anwandlung. Buck dirigiert höchst lebendig und energisch; seine Art erinnert vielfach an Fritz Steinbach. — Zum 1. Philharmonischen Konzert unter Arthur Nikisch war diesmal Ottilie Metzger gewonnen, die Glucks allbekannte Arie aus „Alceste" „Ihr Götter ew'ger Nacht" mit vornehmer Ruhe im großen Stil, nachher noch drei Lieder eines fahrenden Gesellen von Gustav Mahler mit tiefer Empfindung und fein abgedämpfter Tonfärbung zu herrlicher Wirkung brachte. Der rein instrumentale Teil des Abends bot Glucks Ouvertüre zur „Iphigenia" mit Wagnerschem Schluß, Mozarts Symphonie in g-moll und zum Schluß die Tondichtung „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß. Daß das Orchester ganz prächtig klang, daß Nikisch zum Beginn der Saison glänzend von dem vollen Hause empfangen wurde, und daß nach dem Straußschen Werke des Beifalls kein Ende war, soll gern berichtet sein. — Und nun „Weingartner in Fürstenwalde". Das ganze Unternehmen hat ja keinen künstlerischen, sondern den rein agitatorischen Zweck, für den in allen drei Instanzen verurteilten Dirigenten bei den Berlinern Stimmung zu machen. Daß Weingartner auf seinem Gebiete sich zu einem ersten Meister des Taktstockes heraufgearbeitet hat, das weiß die ganze Musikwelt, das hat er auch diesmal an der Spitze des Blüthner-Orchesters bewiesen. Die Beethovensche Musik (es handelt sich um die drei ersten Symphonieen) wurde in ihrem innersten Kern ganz im Sinne der Tonschöpfungen angefaßt; der thematische Aufbau, die Themenentwickelung, die Steigerungen waren vom Dirigenten meisterlich intendiert — aber die Kapelle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

versagte. Die Streicher klangen trocken, die Bläser, namentlich die Hörner, versagten jedesmal, wo es darauf ankam. Selbst die Reinheit der Intonation im Wettspiel zwischen Bläsern und Streichern schwankte bedenklich. Es fehlte dem Ganzen die Schönheit. Mich verließ den ganzen Abend hindurch nicht ein Bild, das ich einmal in einem Witzblatt gesehen habe: ein Herrenreiter auf einem Ackergaul. Alles Nebensächliche an diesem Konzert war scheußlich: der Saal mit seiner Festgarnitur lächerlich, die Zustände in dem, was man Garderobe nannte, lebensgefährlich. Ach, und die Gerüche, durch die man sich durchwälzen mußte!

Ernst Eduard Taubert

Dem beachtenswerten Geiger Hugo Kortschak verdanken wir die erste Berliner Aufführung des Violinkonzerts op. 38 von H. G. Noren, das überhaupt zum erstenmal auf der Danziger Tonkünstlerversammlung erklungen ist. Es bedeutet sicherlich eine Bereicherung der Literatur und stellt auch dem Solisten dankbare, wenn auch mitunter schwierige Aufgaben; vor allem wird es ihm nicht leicht gemacht, gegen das gar zu robust und auch stumpf behandelte, vollbesetzte Orchester aufzukommen; in diesem spielt das Xylophon übrigens eine gar zu große, schließlich dem Hörer auf die Nerven fallende Rolle. Die Themen dieses Konzerts, das durch Kürzungen in seiner Wirkung sehr gewinnen würde, haben einen starken slawischen Einschlag, verraten im übrigen durchweg Eigenart, die auch der Harmonik Norens zuzusprechen ist. Er konnte mit der Aufnahme seines Werks, das er wie überhaupt das ganze Programm dirigierte, mehr als zufrieden sein. Der Konzertgeber, dem das Philharmonische Orchester zur Verfügung stand, errang auch mit der sehr dankbaren und ungemein klangschön instrumentierten Romanze op. 42 von Max Bruch einen großen Erfolg. — Dr. Rudolf Siegel erwies sich an der Spitze des Philharmonischen Orchesters wieder als ein energischer, zielbewußter, zu den höchsten Aufgaben befähigter Dirigent. Sehr vernünftigerweise ließ er Mozarts g-moll Symphonie nur von einem den wenigen Bläsern entsprechenden schwach besetzten Streichkörper spielen. Einen starken Eindruck erzielte er mit Bruckners Dritter Symphonie, die er geistig völlig beherrschte; besonders hatte er die gewaltigen Steigerungen gut herausgearbeitet, wie er überhaupt kaum etwas unterlassen hatte, um die großen Vorzüge dieser Symphonie klar zu legen. Er brach auch eine Lanze für Hans Pfitzner, wobei er sich einen äußerst wertvollen Bundesgenossen in Kammersänger Hermann Weil aus Stuttgart gesichert hatte, indem er Dietrichs Erzählung aus dem „Armen Heinrich" zum Vortrag brachte, freilich ohne das Orchester immer genügend abzudämpfen; doch galt wohl der reiche Beifall mehr dem Sänger als dem Werke. — Marix Loevensohn, der unermüdliche Vorkämpfer für moderne Kammermusik, veranstaltet auch in diesem Winter zwölf Abende vor geladenem Publikum; zu ihm, dem ausgezeichneten Violoncellisten, treten dabei als ständige Quartettgenossen Louis van Laar, David Hait und C. Kutschka, während ihm als Klavierspieler vor allem Leonid Kreutzer zur Seite steht. Am ersten Abend gelangte außer dem an anderer Stelle dieses Heftes von mir gewürdigten hervorragenden Klavierquartett op. 50 von Paul Juon und dem Es-dur Streichquartett von Friedrich Klose, über das ich auf mein Urteil in Bd. 42 S. 368 verweise, das noch ungedruckte Streichquartett op. 1 von Hugo Leichtentritt zur Aufführung. Es ist mit großer Kunst und vielem Verständnis für die Klangwirkung der Streichinstrumente gearbeitet und auch inhaltlich keineswegs unbedeutend, aber es fehlt darin doch der göttliche Funken der wahren Phantasie und Begeisterung, der große hinreißende Zug. Leichtentritts Musik ist mehr erdacht als innerlich erlebt, auch wenn er, wie namentlich im ersten Satz, in Gefühlen geradezu schwelgt. Mir gefielen, ja imponierten am meisten die den zweiten Satz bildenden Variationen über eine Sarabande und davon namentlich die vierte und die Schlußvariation. Das Menuett und besonders dessen Coda erschien mir etwas leicht gewogen. Hübsch sind die drei Themen des Rondo-Finale, die meist in aparter Weise wieder eingeführt werden. — Henri Marteau, dessen neubegründetes Streichquartett durch den Tod des Violoncellisten Carlo Guaita wieder auseinandergesprengt worden ist, veranstaltet an Stelle der angekündigten drei Quartettabende drei Sonatenabende mit Ernst von Dohnányi, die nur Beethoven gewidmet sind; am ersten gelangten in mustergültiger Weise op. 12 No. 2, 96 und 30 No. 2 zur Aufführung. — Auch die sehr talentvolle Geigerin Edith von Voigtlaender, die mit dem trefflichen Pianisten Severin Eisenberger konzertierte, bestritt in der Hauptsache ihr Programm mit den Sonaten von Beethoven op. 24 und 30 No. 2; außerdem brachte sie mit dem Königlichen Kammermusiker Max Freund die famose Passacaglia (nach Händel für Violine und Bratsche) von Halvorsen, der man immer gern wieder begegnet, vortrefflich zu Gehör. Wilhelm Guttmann, ein junger Baritonist mit schönen Mitteln, trug dazwischen Lieder von Schubert und Brahms verständnisvoll vor. — Dr. Richard Münnich, der temperamentvolle, hochmusikalische Dirigent des jungen, nicht gerade an Mitgliederzahl großen, aber an schönen Stimmen reichen Charlottenburger Chorvereins, scheint es sich zur Aufgabe gestellt zu haben, hauptsächlich Händel aufzuführen. Diesmal war seine Wahl auf „Saul" gefallen, ein Werk, das verhältnismäßig selten zu Gehör kommt, trotzdem es zu des Meisters besten Oratorien gehört; geradezu hervorragend ist darin z. B. das Zusammentreffen Sauls mit der Hexe und mit dem von dieser heraufbeschworenen Samuel musikalisch gemalt. Der Chor und auch der mitwirkende Knabenchor (Kaiser Wilhelm-Realgymnasium und Bertram-Realschule) war seiner keineswegs leichten Aufgabe völlig gewachsen; ziemlich gleichgültig verhielt sich leider das Blüthner-Orchester. Vortreffliches leisteten am Cembalo bezw. der Orgel Prof. Dr. Max Seiffert und Musikdirektor Irrgang, der mit einem eingelegten Händelschen Orgekonzert noch ganz besonders erfreute. Durch Intelligenz des Vortrags waren die Solisten ausgezeichnet; es waren dies Dr. Fritz Hopf (Saul und Samuel), Helga Petri (Michal), Henry Wormsbächer (Jonathan), Agnes Leydhecker (David) und das Mitglied des Chors Cäcilie Simson (Hexe).

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In der neu gebildeten Kölner Trio-Vereinigung der Professoren Lazzaro Uzielli (Klavier), Bram Eldering (Violine) und Friedrich Grützmacher (Violoncello) lernte man ein Ensemble kennen, das den besten seiner Art an die Seite zu stellen ist. Der Brahms-Abend (Trios C-dur op. 87, H-dur op. 8, neue Ausgabe, und c-moll op. 101), mit dem sich die Vereinigung hier einführte, hinterließ, was liebe- und verständnisvolles Einfühlen in die Brahmssche Wesensart, vollendete Meisterschaft über das Technische und künstlerisches Zusammenwirken anbelangt, einen ganz ausgezeichneten Eindruck. Besonders die wundervolle Wiedergabe von op. 8 weckte mit Recht helle Begeisterung.

Willy Renz

Gegen Teresa Carreño's große und gesunde Klavierkunst ist nichts zu sagen. Trotzdem ist ein Klavierabend wie der ihre im großen Philharmoniesaal vor „großem" Publikum kein Kunstgenuß. Der Riesenraum zwingt die Spielerin zur Überanstrengung selbst eines Bechsteinflügels, und Schumanns Symphonische Etüden, ja selbst Liszts Campanella gerieten zu dick. — Ernest Hutcheson führte sich in seinem Konzert mit Orchester als ein Pianist von großer, glänzender Technik ein und brachte uns eine Novität, ein Konzert von George F. Boyle, ein in der Erfindung äußerliches, oft banales und im Aufbau zerfahrenes Werk. Den Dank aller Musikfreunde erwarb er sich dagegen mit seiner besonders im Schlußsatze glänzenden Wiedergabe des g-moll Konzertes von Mendelssohn. Ich hörte dieses Prachtwerk seit zehn Jahren zum ersten Male öffentlich. — Paul Otto Möckel ließ mich aufhorchen, denn seiner gesunden, kraftvollen, schlichten und doch tief innerlichen Art, Klavier zu spielen, begegnet man nicht oft. Einige Brahmssche Intermezzi und manche Stücke aus Schumanns Kinderszenen gelangen ihm vortrefflich. — Das Kestenberg-Trio gab seinen ersten Kammermusik-Abend im Choralionsaal, in dem es jetzt nach Beseitigung der stickigen Polster besser klingt. Die Herren Kestenberg, van Laar und Loevensohn spielen gut und erfreuend sachlich. Für Max Regers op. 102 konnten sie mich aber, abgesehen vom Allegretto, nicht erwärmen. Ein Trio von H. G. Noren konnte ich nicht mehr hören. — Schnabel, Flesch und Gérardy werden diesmal an sieben Abenden die gesamte Kammermusik Beethovens für Klavier, Geige und Cello bringen. Ihr erster Abend bot für mein Empfinden eine Vortragskunst von unerhörter Vollendung. Diese Art, klassische Musik zu spielen, ist wahrhaft vorbildlich, und hier scheint auch wirklich einmal die große, reine Kunst die Hörer herbeizulocken, denn der Saal war ausverkauft. — Raoul von Koczalski spielt wohl technisch sehr vollendet und musikalisch recht wohlgefällig, zum echten Künstler fehlt ihm aber der göttliche Funke. Es ist zuviel Phlegma in seinem Vortrage, das merkte man vor allem bei der empfindungsdurchglühten h-moll Sonate Chopin's.

Hermann Wetzel

Vally Fredrich-Höttges (Alt) und Jacques van Kempen (Tenor), die unter Mitwirkung von Alexander Schwartz (Klavier) einen modernen Lieder- und Duett-Abend gaben, berührten durch den Wohlklang ihrer Stimmen und ihren Vortrag sympathisch; der Sängerin wäre nur noch mehr Kraft und dem Sänger eine bessere Behandlung der deutschen Sprache zu wünschen. Auf dem Programm waren elf lebende Komponisten mit Liedern vertreten; die meisten von ihnen sind schon allgemein bekannt, die wenigen noch unbekannten waren recht unbedeutend. — Gustav Schwinge ist vor allem eine gute Ausbildung anzuraten. Stimmaterial und musikalisches Gefühl sind vorhanden; daß die Vorträge trotzdem wirkungslos blieben, lag hauptsächlich an der mangelhaften Tonbildung. — George Fergusson ist seit einer Reihe von Jahren hier ein bekannter Sänger; über seine Leistungen habe ich an dieser Stelle schon wiederholt geschrieben, sodaß es sich wohl erübrigt, hierüber nochmals zu berichten. Sechs neue Lieder von Erich J. Wolff, die zum ersten Male zum Vortrag kamen, waren wie die meisten Lieder dieses Komponisten in der Begleitung geschickt gearbeitet, in der Stimmung gut getroffen, aber an Erfindung sehr arm. — Cordelia Lee (Violine) scheint auf dem besten Wege zu sein, sich zu den ersten ihres Faches gesellen zu wollen. Das g-moll Konzert von Bruch habe ich kaum jemals so schön wie von ihr gehört. — Maria Cervantes spielte die Appassionata von Beethoven so verständnislos herunter, daß ich mich eiligst aus dem Staube machte. — Lissy Böttcher muß noch recht viel lernen, wenn sie aus ihrer immerhin brauchbaren Stimme eine solche für den Konzertsaal machen will. Paul G. Thiele (Klavier) spielte mit achtbarer Technik, aber sehr trocken.

Max Vogel

Frieda Langendorff, eine stimmlich überaus vortreffliche Sopranistin, leidet vor allem daran, daß sie zu wenig auf Deutlichkeit im Kleinsten, im scheinbar Unscheinbaren achtet. Daher machen namentlich ihre bewegten Phrasen einen bösen Eindruck. Auch sollte sie weniger „schleppen". — Bei Mischa Elman, der nach Huberman den vielleicht klassischsten Geigertyp darstellt, muß man besonders sein inneres unendlich delikates Nuancierungsvermögen bewundern. Tonweise und Verzierung, Legato und Staccato, „Flötenspiel", „Cello", Geige u. a. und endlich die einzelnen Meister heben sich so deutlich voneinander ab wie eben nur bei den tiefen, wunderbaren Künstlern. Wie hoch steht heute die reproduktive über der produktiven Kunst! — Fritz Soot, Kgl. Sächs. Kammersänger, ein liebenswürdiger, gut geschulter Tenorbariton, fühlt sich besonders im echt Lyrischen heimisch. Dies erkennend, stellte er ein Programm zusammen, das seine Kunst nicht übel zur Geltung brachte. Doch wäre eine feinere Kultivierung des Mezzoforte zu wünschen. — Arnold Schönberg erregte mit seinem Melodram (op. 21) „Lieder des Pierrot Lunaire", wie zu erwarten war, bei einem aus guten Elementen zusammengesetzten Publikum Befremden und Spottlust, bei einem Teil dieser Hörerschar, zu dem die Kritik nicht gehörte, wie kaum zu erwarten war, Beifall und herzliche Zustimmung. Nun handelt es sich weniger um ein einziges Schönbergsches Werk — mag es auch das neueste sein — als um den Komponisten Schönberg überhaupt. Und da muß man mit Freude feststellen: hier ist endlich ein Musiker, der trotz seiner absolut neuen, teilweise unerhörten Mittel unsere Seele herrlich aufwühlt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und was sind das für neue Mittel! Dem näher Zuschauenden stellt sich eine Musik dar, in der alle bisherige Tonkunst einfach verkehrt und dennoch Kunst geblieben ist. Lösen wir die Geheimmittel auf, so ergeben sich wohl folgende drei Bestandteile der Schönbergschen Natur: ein Temperament, das unbehindert den immer kürzesten Weg — der dann natürlich durch dick und dünn führt und so nicht zum wenigsten den eigentümlichen Schönbergschen Stil schafft, — geht; einen strengen Sinn für das Kunsterzeugnis als für die reinste, völlig beherrschte Form; und endlich die Gabe, des Künstlers schönste, den geschauten Objekten, wie es sich in der Musik gehört, Gefühlsobjektivität zu verleihen. Daß die geschauten Dinge selbst, wie im vorgeführten Melodram, nicht immer die wertvollsten sind, ist eine Gefahr, die sich zwar rächt, die aber mehr der Kindlichkeit und anderen Eigenschaften des Autors zuzuschreiben ist, nur nicht seinen musikschöpferischen. Die sind gerade durch die letzte Aufführung vollauf bewiesen. Zum mindesten fordert diese seine Arbeit alle, die es angeht, auf, die bisherigen Kompositionen der Reihe nach uns vorzuführen. Für die durchweg ausgezeichneten Kräfte — Rezitation: Albertine Zehme, Ensemble: Eduard Steuermann (Klavier), Jakob Maliniak (Violine und Bratsche), Hans Kindler (Violoncello), Kammermusiker H. W. de Vries (Flöte und Pikkolo), Kammervirtuose K. Eßberger (Klarinette und Baßklarinette), — die das ungemein schwierige Werk zu Gehör brachten, ist jedes Lob zu wenig. — Das „Berliner Vokalquartett" (Eva Leßmann, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer, Eugen Brieger) muß gut studiert haben, denn es trug die zum Teil sehr schwierigen Stücke mit nie fehlender Sicherheit vor. In den gefährlichen a cappella-Quartetten vermißte man allerdings die letzte Reinheit. Frl. Stapelfeldt möge für ihre Soloeinlage besonders hervorgehoben sein. — Jascha Heifetz. Man mag diesen Knaben bewundern und bejubeln, wie er es verdient und nicht verdient, ich betrachte gerade seinen Fall als ein Verbrechen gegen die gnädige Natur. Weil er gesund und seelisch erfreulich unreif — sowohl in der Technik wie in der Auffassung — ist, sollte man dieses herrliche Genie nicht verderben. In 3—4 Jahren erst sollte man ihn auftreten lassen. — Mathieu Crickboom (Violine) und Lewis Richards (Klavier), die beide gut, aber ohne höheren Geist spielen (der Pianist brachte besonders Bach männlich, mit fein verteilten, wenn auch nicht stilgerechten dynamischen Schattierungen heraus), trugen leider auch zwei neue, sehr banale Stücke vor, die durch ihre Nachwirkung sogar den Eindruck der Beethovenschen c-moll Sonate beeinflußten. — Dann hörten wir auch Schönberg als Redner. Er trat für Mahler ein. Was er über Kunst sagte, war in jedem Punkte interessant. Ob seine Ausführungen gerade für die Kunst Mahlers anwendbar sind, wird Mahler selber wahrscheinlich in einem langen Kampfe erweisen müssen. Die Ergriffenheit sollte jeden überzeugen, meint Schönberg; wer nun aber von Mahler nicht ergriffen wird? Weder die Banalität der Mahlerschen Themen noch seine Sentimentalität lassen sich widerlegen, wenn sie nicht selber es tun. Aber wie gesagt: es gab im Vortrag Schönbergs eine Fülle prächtiger Eingebungen über Kunst im allgemeinen und über Musik im besonderen, über die heutigen „Genies in allen Gassen" — über Einfall und Werk, über Gesuchtes und letzte Naivität, über Sachlichkeit in der Instrumentation, über das Proben und über viele Dinge mehr. Und eins war geistvoller als das andere.

Arno Nadel

Einen interessanten Mozart-Abend veranstaltete Dr. Georg Göhler mit dem Blüthner-Orchester. Er dirigierte in der Hauptsache nur selten gehörte, oder doch so gut wie unbekannte Mozartwerke. Die Eröffnung bildeten zwei kleine Märsche aus C-dur (Köch. Verz. 408, 1 und 3), die eine echt Mozartsche Weiterführung der Neapolitaner Operneinleitungen zeigten; Subjektivität und Instrumentengesang stehen im Rahmen herkömmlicher Fanfarenmotive und bekannter Marschformeln. Danach spielte Artur Schnabel das Klavierkonzert aus D-dur schlicht, ergreifend und doch wirkungsvoll. Das Überraschendste brachte aber die folgende Programmnummer: Mozarts Serenade aus D-dur für 4 Solostreichinstrumente und Orchester mit Pauken, ein Stück, das das alte Concerto grosso in herrlichen Farben und wundervoller Führung der Tanz- und Spielthemen wieder aufleben läßt. Neu war auch die Arie „Ch'io mi scordi", die allerdings viel innerlicher und weit virtuoser vorgetragen werden muß, als es Frau Boehm-van Endert an diesem Abend tat. Mozart hat diese für den „Idomeneo" nachkomponierte Arie zum Konzertvortrag für Klavier und Orchester arrangiert, eine Klangzusammenstellung, die ganz im Dienst der dichterischen Idee steht. Am Schluß des Abends erklang die g-moll Symphonie, die Göhler, einer der berufensten Mozart-Dirigenten, im ersten Satz geradezu vorbildlich dirigierte. — Im benachbarten Scharwenka-Saal hörte ich am gleichen Abend einige Liedervorträge von Marie Louise Debogis, die kleinere französische Stückchen graziös und so ansprechend sang, daß man über Unebenheiten ihrer Gesangskunst gern hinweghörte. — Auch Elisabeth Lee ist eine geschmackvolle und stimmbegabte Sängerin. Sie singt mit großem Ausdruck und technischer Gewandtheit. Einige Schwächen ihrer Tonbildung müßten indes mit der Zeit noch abgestellt werden. — Felix Lederer-Prina hatte sein Lied-Programm nicht gerade glücklich zusammengestellt, da seiner Stimme für die an der Spitze stehenden Schubert-Lieder die nötige Beweglichkeit fehlt. Sonst zeigte er sich als geschickter und interessanter Sänger. — Mehr nach der Art Wüllners singt Léon Rains, der aber mehr gesangliche Kultur für den Vortrag mitbringt, als sein Vorbild. Neben Liedern von Brahms hörte ich zwei kleine unbedeutende Lieder von dem am Klavier begleitenden Roland Bocquet, einem guten Pianisten, der alle Stücke auswendig und mit feinster Anpassung an den Solisten begleitete. — Während Walter Georgii an seinem Klavierabend nur eine Konservatoriumsleistung bot, lernte man in Alfred Schroeder einen guten Techniker und vor allem einen tüchtigen Musiker kennen, der seinen Klaviervorträgen Eigenart und musikalisches Leben zu geben weiß. Allerdings fehlt seinem Spiel zuweilen noch Klarheit und Übersichtlichkeit.

Georg Schünemann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cécile Valnor hat eine hübsche Koloraturstimme, die nur leider in der Höhe recht scharf klingt. Das Vortragstalent ist gut entwickelt. Von ihrem Begleiter Conrad Ramrath standen einige gelungene Lieder auf dem Programm. — Sehr anregend verlief der Lieder- und Duettabend von Clara und Felix Senius. Trotzdem die Tenorstimme etwas indisponiert war, hatte man doch bei beiden seine Freude an dem reifen Können und der hohen Stimmkultur. — Zu größeren Gesängen, die besondere Anforderungen an Stimmkraft stellen, reichten die Mittel der erblindeten Sängerin Leila S. Hölterhoff nicht recht aus. Alles Schlichte und Zarte ist bei der kleinen, aber wohlklingenden Stimme bestens aufgehoben. — Der Berliner Liederkranz, ein ernst strebender, starker Männerchor, erledigte unter seinem Leiter Ernst Mitlacher ein anspruchsvolles Programm in beachtenswerter Weise. Elisabeth Ohlhoff (Sopran) und Felix Lederer-Prina (Bariton) zeigten ihre bekannten Vorzüge, während das Orchester Berliner Musikfreunde weniger befriedigen konnte. — Das Petri-Quartett machte mit einem Streichquartett Des-dur von Ernst Toch bekannt, einem Werk, das die Aufführung lohnt. Der Autor beherrscht den Kammermusikstil vorzüglich und bringt in allen fünf Sätzen fest umrissene, nicht alltägliche Gedanken in modernem Gewande zu phantasievoller Verarbeitung. — Der Komponist Martin Friedland ließ eine Anzahl Gesänge von sich durch Else Pfaff und Anton Kohmann mit Willy Rehberg am Klavier und Maxim Ronis (Violine) aufführen. Eine angenehme Liedbegabung konservativer Richtung spricht aus ihnen. Allerdings wird man von keinem durch eine besondere Note irgendwie gefesselt. — Das Spiel des Pianisten Stefan Thomán zeichnet sich durch überragende Technik, vornehme Sicherheit und plastischen Ausdruck aus. — Marie Muehl-Reitsch (Klavier) fiel neben solchen Leistungen noch sehr ab. Neben Gutem steht noch zuviel Minderwertiges in Ausdruck und Technik. — Ein großes Unternehmen hat der ausgezeichnete Pianist Richard Singer vor. In vier Konzerten will er das moderne Klavierkonzert seit Liszt vorführen. Am ersten Abend spielte er, unterstützt vom Blüthner-Orchester unter Edmund von Strauß, die vier Originalwerke von Liszt. Ein bedeutender Künstler von rassigem Temperament und ungeheurem Können war hier tätig. Kleine Zufälligkeiten haben bei so vielem Vortrefflichen nichts zu sagen. — Lisa und Sven Scholander zeigten sich an ihrem Liederabend wieder im vollen Besitz ihrer oft gerühmten Vorzüge. — Das Grumbacher-Vokalquartett gab mit Artur Schnabel am Klavier einen Brahms-Abend. Die vier auserwählt schönen Stimmen boten in ihrem Zusammenklang einen hohen künstlerischen Genuß. — Auf nicht so hoher Stufe stand der Lieder- und Duettabend von Gustav und Margarete Kirchberg. Der Bariton singt opernhaft im weniger guten Sinne, und die Sängerin hat an ihrer sonst schönen Stimme noch mancherlei zu bilden. — Das zarte, träumerische Genre der Klavierkunst hat in Margarethe Ansorge eine außergewöhnliche Interpretin. So waren die „Traumbilder" von Conrad Ansorge eine vollendete Leistung, die einem die oft schwer zugänglichen Stücke nahe brachte. — Die Sopranistin Martha Haller steht mit ihrer Stimmkultur schon auf einer ziemlich hohen Stufe. Die kleinen Mängel können bei ernstem Streben bald beseitigt werden. — Von dem Cellisten Eugenio Albini hörte ich mit dem Blüthner-Orchester unter Edmund von Strauß das Konzert von d'Albert. Der Ton ist klein, der Vortrag temperamentlos und die Technik nicht immer zuverlässig. — Bei dem Pianisten Egon Petri wird man durch sein erstaunliches Können manchmal veranlaßt, ihn mit Busoni zu verwechseln. Aber er ist doch die kühlere Natur, und der Charme und oft mystische Zauber im Spiel des letzteren gehen ihm ab. Eine imponierende Leistung war die Wiedergabe der eminent schwierigen Fantasia contrapuntistica von Busoni. — Wladimir von Papoff, von dem ich Chopin hörte, ist ein guter Durchschnittspianist. Es klingt alles etwas doktrinär. — Einen besseren Eindruck machte mir die frisch zugreifende Art im Chopin-Spiel von Victor Benham. Über manche Auffassung könnte man freilich mit ihm streiten. Seine Technik ist gut entwickelt. — Julia Culp hatte wieder ihre zahlreiche Gemeinde um sich versammelt, die sie wie immer mit ihrer sammetweichen Stimme und ihrer vollendeten Vortragskunst erfreute. Mit Erich J. Wolff am Klavier bot sie große Genüsse. Emil Thilo

Charles Herman ist ein solider Geiger von sauberer Technik, schlackenfreiem Ton und tüchtiger musikalischer Durchbildung, Eigenschaften, die seinem Vortrag des Brahmsschen Konzerts sehr zugute kamen und ihm schnell Sympathie erwarben. Was ihm fehlt, ist ein etwas Mehr an virtuosem Elan und ein Herausgehen aus der Bahn trockner Schulmeisterei. Auch sein Strich, der zwischen Handgelenk- und Armtechnik schwankt, bedarf der Verbesserung. — Einen hübschen Erfolg ersang sich die Sopranistin Mary Mora von Goetz. Ihre kleine, aber wohlgebildete und angenehm klingende Stimme eignet sich vornehmlich zum Vortrag lyrisch zarter, auch kolorierter Musikstücke. In einer Serie Hugo Wolfscher Lieder bewies sie, von Erich J. Wolff wundervoll begleitet, viel Geschmack und vortreffliches gesangstechnisches Können. — Unter Edmund v. Strauß' temperamentvoller Leitung absolvierte das Blüthner-Orchester sein erstes Sonntagskonzert und zeigte sich in Schuberts „Unvollendeter" wie in der „Peer Gynt"-Suite von Grieg und dem Boccherini'schen A-dur Menuett als in stetigem Aufsteigen begriffenes, wohldiszipliniertes Orchester. Nicolas Lambinon, der treffliche Konzertmeister, spendete mit seiner fein ausgearbeiteten Technik und durchdachtem Vortrag Vieuxtemps' seltener gehörtes d-moll Konzert; Charlotte Wolter brachte in Gesängen von H. Wolf, Tschaikowsky und Händel den Charme ihrer seelenvoll-weichen Altstimme zur Geltung. — Lisa Meyrowitz' Programm war gewiß mit bester Absicht zusammengestellt, aber die keineswegs interessante oder fesselnde Art ihres Vortrages, zu der sich erhebliche Unmanieren in der Art der Tongebung gesellten, machte den Abend zu einem recht unerquicklichen. — Mit frischem Wagemut ließ sich ein junger Tenor, Richard Kube, hören. Er besitzt gar kein übles

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Material und dürfte, falls er fleißig weiter studiert, einmal ganz nette Erfolge erringen. Gern soll anerkannt werden, daß er schon jetzt eine sehr deutliche, wenn auch nicht immer einwandfreie Aussprache besitzt, und daß seine Töne, sobald er sie in richtigem Sitz bringt, überraschend gut klingen. — Der Geiger Frederic Gerard hätte mit seinem Auftreten noch warten sollen, bis sich vor allem seine Technik so weit ausgereift hätte, daß er den hier gewohnten und berechtigten Ansprüchen genügen konnte. — Geteilt waren die Eindrücke, die der Gesang des Baß-Baritons Edmond Servator hinterließ. Sobald er sich in dem ihm wohl liegenden Genre kolorierten Gesanges (Händel) bewegte, stand er seinen Mann und zeigte respektable Fertigkeit und, soweit er sich im Affekt nicht hinreißen ließ, auch wohlklingendes Material. Übel bestellt aber war es um seine Vorträge unserer deutschen Liedermeister. Hierzu fehlt ihm sowohl die musikalische Erkenntnis, wie der nötige Geschmack im Maßhalten und feinerem Ausarbeiten. — David Eichhöfer (Tenor). Wie ist es nur möglich, daß jemand, der so vollständig unfähig ist, sein von Hause aus gar nicht übles Material künstlerisch zu verwerten, es wagt, hier in Berlin an die Öffentlichkeit zu treten? — Von dem jungen Geiger Hans Bassermann ist überwiegend Gutes zu berichten. Sein Vortrag des D-dur Konzerts von Mozart zeugte von so sauberer Technik und gediegenem musikalischen Erfassen, daß man ihm gern zuhörte, und die temperamentvolle Wiedergabe des Saint-Saëns'schen h-moll Konzerts bewies, daß er sich auch die höhere virtuose Technik mit Erfolg zu eigen gemacht hat. — Die Stimme der Altistin Hertha Frank klingt vortrefflich überall da, wo machtvolle Tongebung und dramatisches Akzentuieren am Platze ist. Leider hat die Künstlerin aber ihr Organ nur an einseitig schwere Tonerzeugung, mit der Hand in Hand auch ein schwerfälliger Atem geht, gewöhnt, und was sie demzufolge an piano-Effekten versuchte, stand nicht auf künstlerischer Höhe. Bei dem wirklich schönen Klang ihres ausgiebigen Organs, wie ihrem augenscheinlich musikalischen Sinn und geschmackvollen Vortrag wäre es schade, wenn die Künstlerin sich diese Art der „leichteren" Tonerzeugung nicht zu eigen zu machen vermöchte. Walter Meyer-Radon begleitete mit Geschick und Verstand. — Else Launhardt-Arnoldi ist im Besitz einer hohen Sopranstimme, die gerade in den hohen Lagen von gutem Klang ist und bei regulären Stärkegraden vom mezzoforte bis zum fortissimo einwandfreie Töne hergibt. Um ihr piano ist es dagegen nicht gut bestellt; es verliert mit der Tonfülle auch fast allen Tongehalt und klingt metallos und farblos; charakteristisch ist dabei, daß hier auch die Intonation nicht unerheblich ins Schwanken gerät. E. J. Wolff, der sie mit bekannter Geschicklichkeit akkompagnierte, erzielte mit einigen seiner besten Lieder schönen Erfolg. — Ein junger Geiger, Siegmund Feuermann, versuchte das Publikum über sein Manko an Jahren hinwegzutäuschen. In technischer Beziehung gelang ihm dies auch wirklich ganz gut, denn was er spielte, war sauber und sicher; aber mit Bezug auf Vortrag und Durchgeistigung lugte doch die Kindlichkeit an allen Ecken hervor. Beethovens „Kreutzer-Sonate"! Wozu ein unreifes Kind, das trotz seiner Jugend schon so viel gelernt und so durch und durch fleißig gearbeitet hat, vor der Zeit aufs Podium zerren? Wer trägt dafür die Verantwortung?

Emil Liepe

CINCINNATI: Unsere Konzertsaison (1911/12) begann unter den friedlichsten Ausblicken und endete stürmisch. Vor Jahresfrist noch stand Stokowski auf der Höhe der Gunst und des Erfolges, und wer damals von Dirigentenwechsel gesprochen hätte, wäre bei den maßgebenden Gewalten schlecht gefahren. Gegen Frühjahr zu gab's dann Mißhelligkeiten, Damenfehden; verhängnisvoll wurde ein Konzert im März mit englischem Komponistenprogramm von gähnender Langeweile, während dessen der jugendliche Dirigent bei den Elgar-Variationen unheilbar stecken blieb. Darauf mehr Imbroglio, ein Demissionsgesuch, das des laufenden Kontrakts wegen nicht bewilligt wurde, dann erneutes Gesuch des Dirigenten in schärferer Tonart, das schließlich in schärfster Fassung angenommen wurde. Die Unterhandlungen Stokowski's mit Philadelphia waren unterdessen längst im Gang und führten dank begleitender glücklicher Umstände zum Abschluß, so daß die Stadt der Bruderliebe ihn für die kommende Saison, und wohl auch länger, als Nachfolger Pohligs haben wird. An Erfolg wird es Stokowski auch in Philadelphia nicht fehlen; seine sehr ausgeprägte Dirigenteneigenart wird selbst dann noch den Erfolg erzwingen, wenn er in reiferen Jahren an Manier ab- und an musikalischer Erfahrung zugenommen hat. An seiner Stelle bei uns wird Dr. Ernst Kunwald, der schon vor drei Jahren „first choice" gewesen und diesmal erfreulicherweise disponibel war, unser sehr tüchtiges Orchester leiten. Kunwald hat während seines kurzen Sommerbesuchs hier den besten Eindruck gemacht. Seiner Tätigkeit wird sympathisch entgegengesehen und wenn die Zeichen nicht trügen, wird sein Wirkungskreis bedeutende Erweiterung mit der Zeit erfahren. Seine für Weihnachten bevorstehende Leitung des „Messias" darf dafür als „Fühler" gelten. An Orchesternovitäten hörten wir die Zweite Symphonie von Elgar und die gleichbezifferte von Sibelius; beides langgezogene, unerfreuliche Werke von ermüdender Sterilität der Erfindung und Monotonie des Orchesterklangs. Der Geist der Schwere, der auf dieser gemütsarmen Musik lastet, gönnt keinen befreienden Ausblick nach ätherischen Höhen. Von Solisten machte den stärksten Eindruck Wilhelm Backhaus, der das G-dur Konzert von Beethoven so vollendet spielte, daß alle bekannten Pianistenleistungen im Vergleich damit zurücktraten. Im Anschluß an diesen Erfolg spielte der Künstler ein ganzes Rezital, das sein ungewöhnliches Können voll bestätigte und nur bedauern ließ, daß er durch den Programmentwurf zu viel für Schüler, zu wenig für Musiker spielte. Eine bedeutende pianistische Leistung, in der Kraft mit Eleganz sich zur rechten Mischung vereinigte, bot Olga Samaroff-Stokowski mit dem Vortrag des Klavierkonzerts in b-moll von Tschaikowsky. Auch Efrem Zimbalist wurde nach dem Vortrag des Glazounow'schen Violinkonzerts stark gefeiert. Man sollte indessen mehr von ihm hören, um unterscheiden zu können, ob er zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wirklich Großem als Geiger ausersehen ist. Erstaunliche Sicherheit in Doppelflageoletgriffen ist dafür noch keine Gewähr; vom reiferen Künstler erwarten wir stärkere geistige Werte, und die zu offenbaren ist nicht der Hauptvorzug des Werkes, das er im letzten Winter fast überall gespielt hat. Unter den übrigen Solisten der Symphoniekonzerte sind zu nennen die Sängerinnen Alda und Rappold, der Tenorist Ludwig Heß, der Klavierspieler Bauer, die graziöse Geigerin Kathleen Parlow und last not least ihr engerer Kollege Emil Heermann, Konzertmeister des Orchesters und Sohn eines unvergessenen Vaters, der mit dem Paganini-Konzert eine imposante Leistung bot, die ihm den Dank aller Musikfreunde sicherte. — Von auswärtigen Orchestern besuchten uns das Symphonie-Orchester von Minneapolis unter seinem trefflichen Dirigenten Oberhoffer und die New Yorker Philharmoniker unter Stransky mit Kubelik als Solisten. Die ausgezeichneten Leistungen des erstgenannten Orchesters ließen die gesunde musikalische Entwickelung des amerikanischen Westens erkennen. Einen vorzüglichen Eindruck machte Stransky. Ohne Pose verriet er den starken geistigen Zusammenhang mit dem Orchester, den Kubelik mit dem sehr mittelmäßigen Vortrag des Mendelssohn-Konzerts so stark vermissen ließ. Auch das mehr oder minder echte Londoner Philharmonische Orchester kam zu Besuch als Folie für Nikisch, dessen Zauberstab aber trotz pyrotechnischer Reklame die mäßig große Emery-Halle kaum zur Hälfte zu füllen vermochte. — Künstlerisch und pekuniär hochbefriedigend war der Verlauf der Konzerte des Mai-Festival, das unter der erprobten Leitung van der Stuckens während der ersten Maiwoche stattfand. Tausende füllten den Raum der Musikhalle, ein glänzendes Bild, das sich bei jedem der sechs Konzerte wiederholte. Vier große Oratorien — „Elias", Franck's „Béatitudes", Wolf-Ferrari's „Vita nuova" und die Requiemmesse von Berlioz — wiesen dem Chor glänzend gelöste Aufgaben an. Van der Stucken bewies seine eigenartige Fähigkeit als Massenleiter am stärksten in den französischen Werken. Die Wahl der Kinderkantate von Benoit ließ den Kinderchor nicht so erfolgreich wie in den Vorjahren mit dem „Kinderkreuzzug" abschneiden. Als Novität erregte „Vita nuova" großes Interesse. Zarte Romantik, wie sie die Dante'schen Verse atmen, hat der Komponist mit feinem Gefühl festgehalten. Der allgemeine Aufbau aber ist ungleich und trotz vieler reizvoller Details, fesselnder orchestraler Mischungen kann man das Werk als Ganzes nicht dankbar nennen. Auch ist es von einer erlesenen Aufführung, wie sie ihm hier zuteil geworden ist, abhängig. Mustergültig war die Leistung Clarence Whitehill's in der Solopartie. Über die übrigen Solisten des Festes ragten Frau Gadski und Frau Schumann-Heink hervor. Bemerkenswert war die solistische Leistung Bonci's in der Tenorpartie der Berlioz'schen Messe, ein Beweis, daß sogar ein italienischer Tenor mit höheren Zwecken wachsen kann. Der orchestrale Teil lag in den Händen Stock's und des Chicagoer Orchesters, denen wir Höhepunkte künstlerischen Genießens verdankten. — Kammermusik ist während des letzten Winters reichlich gepflegt worden durch die Quartettabende des College of Music mit Johannes Miersch als Primgeiger, die Konzerte des Symphoniequartetts mit Emil Heermann an der Spitze, die Adler-Hahn-Abende und Veranstaltungen des Konservatoriums, bei denen besonders Theodor Bohlmann sich um Pflege intimer Musik verdient macht. Von Gästen hörten wir das Kneisel- und das Flonzaley-Quartett. Solo-Rezitals waren seltener. Das Interesse für Solisten, soweit sie nicht im Rahmen der Symphoniekonzerte erscheinen, wird vollauf befriedigt durch die „Matinée musicale" und die größeren Chorvereine wie „Orpheus" und „Mozart-Club." Louis Victor Saar

DARMSTADT: Die Konzertsaison pflegt bei uns erst verhältnismäßig spät einzusetzen. Sie brachte seither außer vier ziemlich eindruckslos vorübergegangenen Chopin-Liszt-Abenden Raoul von Koczalski's als bemerkenswertestes Ereignis das erste Auftreten des Wiener Kammersängers Franz Steiner, der vermöge seiner hervorragenden Stimmkultur, der Poesie seines lyrischen Ausdrucks und seiner ungewöhnlichen Vortragsintelligenz auch hier eine suggestive Wirkung erzielte. Er sang im ersten Konzerte der Großherzoglichen Hofmusik drei für hier neue Gesänge mit Orchester von Gustav Mahler, die zusammen mit einer glänzenden Aufführung der ersten Mahlerschen Symphonie eine stark verspätete, aber würdige Gedenkfeier für den Toten darstellten, dessen Achte Symphonie für die Darmstädter Maifestspiele des Jahres 1913 vorbereitet wird. Eine weitere Novität: Paul Juons Serenadenmusik für Orchester erwies sich als ein sehr gefällig gearbeitetes, aber wenig originelles Werk. Als gute Liedersänger stellten sich uns die neuen Mitglieder unserer Hofoper Olga Kallensee und August Globerger vor. Der Geiger Dr. Wolfgang Bülau erwarb sich in einem eigenen Konzerte zu den früheren Freunden manch neuen hinzu, und ein junger Darmstädter Violinkünstler, Bruno Stumpf, zeigte in Beethovens G-dur Romanze und Wieniawski's „Faust"-Phantasie eine vielversprechende Begabung. H. Sonne

DRESDEN: Die Feier des 40jährigen Amtsjubiläums Ernst von Schuchs wurde durch ein großes Konzert im Opernhause begangen, und der Jubilar bot mit der Königlichen Kapelle die köstlichste Gabe durch eine unbeschreiblich schöne Wiedergabe von Beethovens c-moll Symphonie. Der zweite Teil des Programms brachte eine Reihe von Künstlern ersten Ranges: Richard Strauß, Eugen d'Albert, Jan Kubelik, Eva Plaschke-von der Osten, Walter Soomer, Karl Perron — schon die Nennung der Namen genügt, um festzustellen, daß der Abend auch in bezug auf die solistischen Darbietungen außergewöhnlich war. — Das 1. Symphoniekonzert (Serie A) der Königlichen Kapelle brachte die Uraufführung von Max Regers „Romantischer Suite" (op. 125). Ich muß gestehen, daß mich die Neuheit sehr kalt gelassen hat. Ihre Romantik ist gekünstelt und wird durch eine verbogene Harmonik und theatralischen Aufputz oft geradezu ungenießbar. Mit Eichendorffs sinniger Schlichtheit hat diese gezierte, absichtlich effektreiche und stets an

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Theater gemahnende Musik gar nichts zu tun; am fatalsten wirkt der große Sonnenaufgang im dritten Satze, der so stark an Meyerbeersche Dramatik erinnert, daß man unwillkürlich nach der roten Beleuchtung ausschaut. Zweifellos hat Reger, seit er in Meiningen Chef des Orchesters geworden ist, in der modernen Instrumentation große Fortschritte gemacht, die aber durch den Verlust an Naivität und echtem Empfinden leider wieder aufgewogen werden. Dank der effektvollen Art, mit der Schuch ganz nach Opernmanier den Schluß herausholte, kam ein Achtungserfolg zustande, der aber niemanden darüber hinwegtäuschen kann, daß die neueste Arbeit Regers abermals einen Rückschritt bedeutet. — Im 1. Konzert der Musikfreunde hörte man die Beethovensche c-moll Symphonie noch einmal, und zwar vom Berliner Blüthner-Orchester unter Josef Stransky, dessen Dirigentenweise leider so unruhig, heftig und grobkörnig geworden ist, daß das Orchester darunter sehr zu leiden hat. Solist war Wilhelm Herold aus Kopenhagen, der bei dem Preislied aus den „Meistersingern" fast vollständig versagte, dafür aber für seine Liedervorträge um so lauteren Beifall fand. — Der genußreichste der bisherigen Solisten-Abende war der von Elena Gerhardt und Arthur Nikisch, die sich zu einer köstlichen Zweieinigkeit zusammengeschlossen haben. Léon Rains imponierte in eigenem Konzert durch die Wucht seines umfangreichen Basses. Das Bachmann-Trio bot einen Abend edelsten Genusses mit Trios von Haydn, Mozart und Schubert, und der erste volkstümliche Kammermusik-Abend führte als Hauptwerk Wolf-Ferrari's Kammersymphonie B-dur vortrefflich vor. Carl Flesch zeigte sich wieder als einer der ersten zeitgenössischen Meister der Violine, und das Konzert auf zwei Klavieren, das Paul Lehmann-Osten mit Elsa Maeltzer veranstaltete, vermittelte ebenfalls sehr günstige Eindrücke. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Der Konzertwinter ward eingeleitet durch das erste Konzert des Frankfurter Tonkünstler-Orchesters, einer Vereinigung einstweilen ohne wirtschaftliche Grundlage, aus der sich aber vielleicht ein städtisches Orchester zur unbedingt notwendigen Entlastung des Opernorchesters entwickeln wird. Max Kaempfert zeigte sich als Leiter dieses Konzerts als ein Kapellmeister von ausgezeichneter organisatorischer Begabung: der Vortrag der Eroica und der großen Leonoren-Ouvertüre verriet ein gründliches Studium. Als Solistin feierte Teresa Carreño mit Beethovens Es-dur Konzert außerordentliche Triumphe. — Das 1. Museumskonzert brachte als Novität Regers Konzert für Orchester im alten Stile, das namentlich in dem langsamen Mittelsatz Stellen von wunderbarer Schönheit birgt. Die Novität ward freundlich aufgenommen. Mengelberg hatte die Aufführung gut vorbereitet; freilich hatte man nicht das Gefühl, eine ideale Interpretation des Werkes zu hören. Brahms' Zweite Symphonie gelangte korrekt und robust zum Vortrag: wo eben Mengelberg seine Energie in äußerer Kraftwirkung nicht entfalten kann, bleibt ein deprimierendes Gefühl seelischer Leere. Dohnanyi spielte das G-dur Konzert Beethovens recht akademisch, ohne die beschauliche Lyrik und ohne die Größe zwingender Gestaltungskraft. — Der erste Kammermusikabend des Museums brachte die Pariser Künstler des double Quintette, darunter den unvergleichlichen Oboer Bas, den brillanten Fagottisten Vizentini, den ausgezeichneten Pianisten de Lausnay und den musikalisch hervorragenden Geiger Sechiari, hierher. In dem Quintett von Beethoven op. 16 und dem Oktett op. 166 von Schubert bot das Ensemble unvergleichliche Leistungen. — Aus der Reihe der Solistenkonzerte verdienen Hugo Kortschak, dessen Geigenspiel musikalisch viel gewonnen hat, der musikalisch hochtalentierte Pianist Hans Weisbach, dessen Bratschensonate eine bemerkenswerte Talentprobe bedeutet, die feinsinnige Sängerin Alice Lenné, die in die Bahnen der Dessoir einschlägt, und der stimmgewaltige Baritonist und Balladensänger Maximilian Troitzsch, dem leider eine gute Schule fehlt, Erwähnung. Karl Werner

HALLE a. S.: Die Saison eröffnete die Pianistin Mary Wurm mit einem Vortrag über die Klavier-Methoden, der im Lobe der Caland-Methode wie im Tadel der anderen Spielweisen ungefähr gleich weit ging. Solange Elisabeth Caland nicht durch die Tat, d. h. durch lebende Beispiele, also Schüler, die vielgerühmten Vorzüge ihres Systems der klavierspielenden Welt beweist, solange dürfen wir uns wohl erlauben, sie anzuzweifeln. Mary Wurm kann als ehemalige Schülerin von S. Lebert und Clara Schumann nicht in Frage kommen, da sie schon vor ihrer Bekanntschaft mit Elisabeth Caland eine große technische Meisterschaft sich erworben hatte. Wäre die Methode aber wirklich so unübertrefflich, so müßten längst alle Pianisten, die von der „Kraftquelle" des musculus latissimus dorsi keine Ahnung haben, von den Calandspielern „überflügelt" und fingertot gemacht sein. — Das 1. Symphonie-Konzert der Theaterkapelle brachte unter Carl Ohnesorg die „Sinfonia tragica" von Felix Draeseke in überzeugender Weise zum Vortrag, während die Symphonie concertante von Mozart sowohl unter der Minderwertigkeit der Soloviola gegenüber der Solovioline (Konzertmeister Versteeg) wie unter dem Mangel einer stilvollen Ausführung überhaupt litt. Solist war Felix von Kraus, der mit seiner reifen Vortragskunst großen Beifall errang.

Martin Frey

JOHANNESBURG: Der letzte Musikbericht schilderte den außerordentlichen Erfolg, den die „Quinlan Opera Company" erzielte. Das zweite musikalische Ereignis der Saison war das Auftreten von Paderewski, das leider mit der Anwesenheit der Operngesellschaft zusammenfiel, so daß Paderewski nur drei statt der ursprünglich geplanten sechs Konzerte veranstaltete. Trotzdem und trotz den hohen Eintrittspreisen waren die ersten zwei Konzerte gut besucht, das letzte sogar vollständig ausverkauft. Das Publikum akklamierte den Künstler mit großem Enthusiasmus, und besonders die herrliche Wiedergabe der Lisztschen Rhapsodien weckte stürmische Begeisterung. — Rühmend zu erwähnen ist das Auftreten des russischen Violinvirtuosen Dr. Gregor Cherniavsky, eines Schülers von Professor Auer in Petersburg. Er hat eine sehr ausgebildete Technik, schönen Ton

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und viel Feuer. Er spielte die Kreutzer-Sonate und das Konzert von Tschaikowsky, letzteres hervorragend gut. M. Pollak

KÖLN: Eine neugebildete Trio-Vereinigung der Kölner Künstler Lazzaro Uzielli, Bram Eldering und Friedrich Grützmacher als Vertreter von Klavier, Geige und Cello errang sich an ihrem ersten Abend, der lediglich Werke von Brahms brachte, mit vollster Berechtigung einen sehr ausgiebigen Erfolg. — In der Musikalischen Gesellschaft bereitete man der Budapester Pianistin Alice Ripper eine sehr warme Aufnahme. Beim äußerst temperamentvollen Vortrage der „Zigeunerweisen" von Sophie Menter sicherte sich die grundmusikalische Ungarin alsbald durch ihre großen geistigen und virtuosen Vorzüge die Wertschätzung der Hörer. Die Sängerin Gerda Haller aus Paris hat offenbar gerade für die von ihr gewählten Lieder von Hugo Wolf und Brahms nicht das rechte gesangskünstlerische Rüstzeug; auch der Stimmungsgehalt der meisten Gesänge war mehr angedeutet als erschöpft. Fritz Steinbach hatte diesen ersten Abend der neuen Saison mit Beethovens „Zur Weihe des Hauses" im schönsten Dirigentenstile, der in diesem Falle echter Beethovenstil war, eingeleitet. Paul Hiller

LEIPZIG: Ein von Charlotte Wolf und Opernsänger Walther Elschner bestrittener Lieder- und Duettenabend des Leipziger Margueritenverlags mit Manuskriptliedern von Fr. Elschner, Albert Scharf und Schweichert und ein von dem bekannten Lauten-Apologet und Lauten-Setzer Heinrich Scherrer veranstalteter Vortrag über die Laute mit Liedern zur Laute (Else Hoffmann-Prag) eröffneten bereits Ende September die Konzertsaison. — In der Abendmotette in St. Johannis (Kgl. Musikdirektor Röthig), die sich dankenswerter Weise in den Dienst jüngerer strebender Kirchenmusiker stellt, fesselten wieder einmal neue und aparte Impressionen unsres heimischen, allzu fruchtbaren Sigfrid Karg-Elert, dessen Name unter den jüngeren deutschen Kirchenkomponisten, die in Weiterbildung des jüngstfranzösischen, neuromantischen Kolorismus der Konzertorgel neue Bahnen zu erschließen suchen, mit Auszeichnung genannt werden muß. — Die 700 Jahr-Feier der ehrwürdigen Thomasschule, die in der schweren Fülle festfroher Tage eine frische Komödien- und Singspiel-Aufführung der Schüler (Hillers „Die Jagd") im Alten, eine „Antigone"-Aufführung mit festlichen Kräften im Neuen Theater und allerhand ernste und heitere Veranstaltungen brachte und eine Woche lang Leipzigs Quartier und Aufmerksamkeit mit Beschlag belegte, gipfelte zweifellos nicht nur musikalisch in einem Festkonzert in der Thomaskirche. Denn der Weltruf des Leipziger Thomanerchors überstrahlt außerhalb Leipzigs weit den der Thomasschule selbst, und die von den Zeiten der Reformation an ohne Unterbrechung einander folgenden Thomaskantoren haben Leipzig nicht nur zu einem Hort der Bachpflege, sondern auch, da fast alle Kantoren auf gleich hoher allgemeiner, wie musikalisch-schöpferischer Bildung standen, zu einer Hochburg protestantischer Kirchenmusik überhaupt gemacht. Dieser Bedeutung entsprach das durchweg prächtig unter Leitung unseres erzeitigen, allzu bescheidenen Kantors an St. Thomae, Prof. Dr. Gustav Schreck, und unter durchweg vortrefflicher solistischer Mitwirkung der Damen Ohlhoff, Kiß, der Herren Dr. Rosenthal, Karl Roth (Gesang) und des Braunschweiger Hof- und Domorganisten Kurt Gorn (Orgel) ausgeführte Programm: Thomaskantorenkunst in Chor und Orgelstück von der Reformationszeit zur Gegenwart. Der durch sehr wertvolle alte und neuere Rara (u. a. Calvisius' kürzlich in den vollständigen Stimmen aufgefundener 150. Psalm, Scheins romantisch-tiefes Passionsbild „O Domine", Richters Gloria aus der Es-dur Messe, ein Postludium Schrecks in moderner Passacagliaform) gehobene Eindruck bestätigte die bereits ziemlich lückenlos ausgezogene Entwickelungslinie protestantischer Kirchenmusik: recht imposanter Aufstieg bis S. Bach, jäher, durch italienische Opernmusik verweltlichter Abstieg, Gesundung mit Hauptmann und Mendelssohn. — Der Leipziger Lehrergesangverein (Prof. Hans Sitt) hielt mit seinem Herbstkonzert eine Art öffentliche Generalprobe für seine südwestdeutsche Kunstreise ab; das Programm bot die wirkungsvollsten und nirgends schwachen Hauptstücke seines Repertoires. An Intelligenz und technischem Können ist der Verein Leipzigs erster Männerchor; in dem bei mittel- und norddeutschen Stimmen allerdings kaum abzustellenden Mangel an Schmelz und Wärme, an Feuer der Führung machte er diesmal auch in einigen Intonationstrübungen keinen sonderlich günstig disponierten und entschieden etwas herbstlichen Eindruck, den die gewählten, fast durchweg düsteren und weltschmerzlichen Chöre und eine total verfehlte Auffassung von Hegars „Schlafwandel" noch verstärkten. Catharina Bosch, ein Liebling Leipzigs, erweckte mit allbekannter Violinmusik Jubel. Wir haben die junge fleißige Künstlerin, eine Meisterschülerin Sitts, schon weit besser spielen hören. Ihre Art entspricht jedenfalls dem Leipziger Geschmack ausgezeichnet: akademisch, technisch ungemein sauber, mit formalem und glücklich objektivierendem Schönheitssinn begabt, noch etwas blaß und indifferent im Empfindungsleben. — Ein unbegreiflich schlecht von Leipzigs klavierpädagogischen Kreisen besuchter Vortrag Mary Wurms über alte und neue Klavierspieltechniken mit besonderer Berücksichtigung der Caland-Lehre beschloß den September. Es war die Künstlerin, die eminente Pianistin Mary Wurm, die schlagende Argumente für die Güte der selbständigen Weiterbildung Deppescher Grundlehren durch Elisabeth Caland erbrachte. Von ihrer einführenden, frischen und zwanglosen Plauderei aber nahm man gern ein Sträußchen Studienerinnerungen an den Stuttgarter Lebert-Kreis, an Clara Schumann mit. — Die offizielle Eröffnung der Leipziger Konzertsaison vollzieht das Gewandhaus. Seine 22 Konzerte geben ihm auch schon äußerlich im europäischen Musikleben ein einzigartiges Relief: nirgends in der Welt konsumiert ein Konzertabonnenten-Publikum eine solche Fülle symphonischer Musik. Das kann seine eminenten Vorteile, aber auch seine schweren Nachteile haben, wenn es als etwas Gewohnheitsmäßiges hingenommen, und wenn diese Ausnahmestellung nicht im Sinn einer vorbildlichen Vormachtstellung zur Kultur des gesunden musikalischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fortschritts genützt wird. Seit Nikischs Regierungsantritt ist in letzterer Hinsicht vieles fraglos besser geworden, ist ein modernerer, freierer Geist in die heiligen Hallen des Leipziger Gewandhauses eingezogen. Seine vornehmkonservativeTradition blieb dagegen unerschüttert, wie denn auch die Einführung frischen neuen Blutes, zeitgenössischer Werke mehr bestem Willen und freundlichem Zufall als zielbewußter, planvoller Initiative ihre Triebfedern verdankt. Selbst der optimistische Fortschrittler wird es nur billigen, wenn die beiden ersten Gewandhauskonzerte wie auch die erste Gewandhaus-Kammermusik einzig die klassisch-romantischen Hausgötter, die Petrus-Felsen in einer wilden modernen Übergangszeit, beschworen. Die Gäste brachten hier wie dort Gesang: Julia Culp, an innerlicher Tiefenwirkung nicht mehr das, was sie früher, z. B. als Brahms-Interpretin, war, das in Leipzig unvergessene Münchner Künstlerpaar v. Kraus-Osborne, der Darmstädter Hofopernsänger Stephani. Das größte Interesse unter ihren Gaben erregte die für den nun einmal als guter alter „Papa" abgestempelten Haydn unvermutet hochdramatische und gerade in unseren Strauß-Tagen wieder recht aktuelle Solokantate „Ariadne auf Naxos" in Ernst Franks geschickter, wenn auch natürlich nicht ganz „haydnischer" Orchestrierung, eins der dankbarsten und schwierigsten Probestücke einer Seelenschilderung im großen und italienischen Stil bravourösen Konzertgesangs (Frau v. Kraus), die allgemeinste Begeisterung die Interpretation von Schumanns C-dur Symphonie, die Nikisch erneut als einen unserer besten Schumann-Dirigenten erwies. — Artur Schnabel und Carl Flesch, die soeben in der Edition Peters eine gemeinsame Ausgabe von Mozarts Violinsonaten erscheinen ließen, zeigten, leider nur einmal, was ein Sonatenabend zur Anregung häuslicher edler Kammermusik in den Händen solcher Künstler bedeuten kann. Eva Lißmann betrat als feinsinnige Stimmungskünstlerin ihr eigenstes Gebiet in Schumanns selten gehörten Elisabeth Kulmann-Liedern op. 104. Iduna Walter-Choinanus, die bedeutende Altistin, setzte sich verdienstlicherweise für die, letzten Endes von der Linie Schumann-Jensen herkommende feine und natürlich empfundene Lyrik des Erfurters Richard Wetz ein. Der Dresdener Karl Fehling wurde namentlich kraft seines sinnigen und innerlichen piano unter die technisch zu erstarkenden deutschen Klaviertalente aufgenommen. Sascha Culbertson, diese wunderbare russisch-amerikanische Blutmischung unter den aufgehenden Sternen am Geigenhimmel, ist mit Franz von Vecsey der herzbezwingende Sänger auf der Geige, der gottbegnadete Musikant im edlen und ursprünglichen Wortsinn, an dem alles Jugend ist. Eine glänzende, naive violinistische Naturbegabung, der nur der letzte technische Schliff, die letzte künstlerische und geistige Kultur noch fehlt. Aus den konservatoristischen Eierschalen noch nicht ganz heraus, stellte sich sein junger Partner Otto Nikel als bereits musikalisch wie technisch vortrefflicher Pianist vor. Man sieht, wenig „Neues". Oder soll man Arnold Schönbergs an sich reizend gemachte Orchestrierung von Beethovens ausgesprochenem Klavierlied „Adelaide", die seine ganze schwärmerische Intimität notwendig zerstören muß, und die Julia Culp ganz heimlich ins Gewandhaus schmuggelte, als neue Errungenschaft preisen? Ich hoffe, nicht.

Walter Niemann

LUZERN: Die musikalische Sommersaison spielt sich in der Hauptsache im Kursaal und auf dem Kurplatz ab, wo das Kursaal-Orchester (60 Musiker, größtenteils vom Orchester der Mailänder Scala) während den sechs Saisonmonaten (16. April bis 10. Oktober) rund 600 Unterhaltungskonzerte mit internationalen Programmen ausführt. Hauptereignisse der Saison sind jeweilig die im Kursaaltheater stattfindenden, von Maëstro Fumagalli von der Mailänder Scala geleiteten Solistenkonzerte, zu denen diesen Sommer die Sängerinnen Camille Fatio-Rusillon, Elda Cavalieri und Maria Verger, der junge spanische Tenor José Palet, dem eine große Karriere bevorstehen dürfte, die Pianistinnen Mela Neuger aus Wien und Norah Drewett aus Berlin beigezogen wurden, und deren diesjährige Höhepunkte das Auftreten Moriz Rosenthals (Es-dur Konzert von Liszt, Stücke von Chopin, eigene Humoreske über Johann Straußsche Themen) und Jacques Tibaud's (Beethoven-Konzert, Havanaise von Saint-Saëns und eine Bachsche Sonate) bedeuteten. Das Orchester umrahmte diese Concerts Modernes mit dem Vortrag von: „Königskinder"-Vorspiel von Humperdinck, „Römischer Karneval" von Berlioz, „Scheherazade" von Rimsky-Korssakow, „Festouverture" von F. Hegar, „Dritte slawische Rhapsodie" (As-dur) von Dvořák, Vorspiel und Schluß von „Tristan" u. a. m. — Ferner seien erwähnt: das Volksliederkonzert des Städtischen Konzertvereins im Kursaal, die Konzerte der „Liedertafel" und des „Männerchor Luzern" in der Hofkirche und die 250 Vorträge auf der berühmten Orgel der Hof- und Kathedralkirche, die im Laufe der Saison stets vor einer großen internationalen Hörerschaft von den Orgelvirtuosen Musikdirektor F. J. Breitenbach und J. Breitenbach jun. veranstaltet werden und längst eine Spezialität Luzerns geworden sind. A. Schmid

MOSKAU: Das Konzert des Königlichen Hof- und Domchors zu Berlin unter Leitung von Prof. Hugo Rüdel eröffnete die Musiksaison in unserer Stadt. Seine ausgezeichneten Leistungen fanden volle Anerkennung. — Den Reigen der Symphoniekonzerte eröffnete Kussewitzki mit einem aus vier Abenden bestehenden Tschaikowsky-Zyklus: die sechs Symphonieen, „Manfred", „Romeo und Julie", „Francesca" gelangten zur Vorführung. Altschewski und Frau Kristmann sangen künstlerisch gediegen das im Nachlaß Tschaikowsky's im Manuskript gefundene, von Sergei Tanejew orchestrierte Duett „Romeo und Julie"; das Klavierkonzert wurde von Konstantin Igoumnow vortrefflich wiedergegeben. Alexander Moguilewski spielte mit geistiger Belebung das Violinkonzert. Das Rokoko-Thema mit Variationen wurde von J. Kochanski (Solist der Warschauer Philharmonie) meisterhaft vorgetragen. Orchester und Dirigent standen auf gewohnter künstlerischer Höhe.

E. von Tideböhl

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

RIGA: Unter der zielbewußten und lebendigen Leitung von Georg Schnéevoigt hat das Rigaer Symphonieorchester am 20. September seine dieswinterlichen Konzerte eröffnet. Bald darauf folgte das erste Abonnementskonzert. Als willkommener Gast erschien in diesem Conrad Ansorge auf dem Podium, der sich mit dem Vortrag von Beethovens G-dur Konzert und von Schubert-Liszts Wanderer-Phantasie über die rein pianistischen Wirkungen hinaus als Musiker und Beethovenspieler ersten Ranges behauptete. In eigenen Konzerten traten bisher auf: die vortreffliche Pianistin Carreras, der tüchtige Fortschritte aufweisende, einheimische Liedersänger von der Osten-Sacken und Vera Brock, ebenfalls eine einheimische Künstlerin, die sich gelegentlich eines Klavierabends als eine energisch strebende, mit vorzüglichem Können ausgerüstete und sowohl in technischer wie musikalischer Beziehung kräftig begabte Pianistin bewährte.

Carl Waack

STUTTGART: Der Anfang der Konzertarbeit — noch ruhig und besonnen — ist gemacht. Das Wendling-Quartett nahm das erste Wort und hatte gleich sehr Bedeutungsvolles zu verkünden. Zwischen dem Quartett op. 18 II von Beethoven und dem Klavier-Quartett op. 26 von Brahms, mit Max v. Pauer am Klavier, wurde als interessante Novität für Stuttgart das Sextett „Verklärte Nacht" von Arnold Schönberg geboten. Der in letzter Zeit heiß entbrannte Kampf um diesen Tondichter erschien den Hörern des Sextetts nicht recht verständlich. Bietet doch das stimmungssatte Stück, das eine technisch hervorragend treffsichere Übertragung des Stils der symphonischen Dichtung Liszts auf Kammermusik nach Form und Inhalt darstellt, weder Angriffspunkte für theoretische und ästhetische Abwehr, noch Gelegenheit zur Verkündigung eines ganz neue Gedanken und Erlösung bringenden Messias der Musik. Die neueren Werke Schönbergs müssen schon anders geartet sein, wenn sie nach beiden Seiten Kampfveranlassung geben. — Die Reihe der Klavier- und Liederabende, die in bedrohlicher Überfülle angekündigt sind, eröffnete Mark Günzburg, der, für Stuttgart neu, zunächst hier mit virtuoser, etwas am Äußeren hängen bleibender Technik imponierte. Der seit kurzem am hiesigen Kgl. Konservatorium wirkende Lehrer Carl Möskes stellte sich als ausübender Pianist mit schönem Erfolg vor. Ein Hugo Wolf-Abend der einheimischen Sängerin Margarete Cloß wurde ebenfalls mit freundlichem Beifall aufgenommen.

Oscar Schröter

VALPARAISO: Vecsey, Hollman, Litvinne, Wurmser, das waren die Sterne der diesjährigen Konzertsaison. Namentlich Vecsey feierte große Triumphe. E. van Dooren (Schüler Busoni's) brachte in seinen Abonnementskonzerten mit Robert Perutz (Violine) und José Disclez (Cello) eine Reihe neuer Kammermusik-Werke: Sonaten und Trios von Vreuls, Huré, Lekeu, Andreae u. a. zu Gehör. Großen Erfolg als Solist erzielte Robert Perutz (Schüler von Flesch), dessen vollendete Technik und tadellose Interpretation allgemeine Bewunderung erregte. Er trat auch mit eigenen Violinabenden auf. — Das erste Orchesterkonzert des vor kurzem gegründeten Musikvereins (Dirigent Disclez) erweckte die besten Hoffnungen für die Zukunft. Das Programm setzte sich zusammen aus der Symphonie „L'ours" von Haydn, „Les Erinnyes" von Massenet, der Unvollendeten Schuberts und der „Zampa"-Ouvertüre. Der vielversprechende Dirigent hatte in demselben Konzert mit einigen seiner Lieder (Frl. Malafosse) auch als Komponist Erfolg.

Ed. Lind

ZÜRICH: Da sich das hiesige Publikum gegen Neuheiten ziemlich ablehnend verhält, sah sich die Konzertleitung, wenn sie nicht durch nur halbbesuchte Aufführungen einen allzugroßen materiellen Mißerfolg wagen wollte, genötigt, im Programm die Anzahl der Neuheiten auf ein Mindestmaß zu beschränken. Eine der wenigen, die das diesjährige Programm enthält, war die im 1. Abonnementkonzert von Andreae aufs sorgfältigste einstudierte „Dithyrambe" von Othmar Schoeck für Doppelchor, Orchester und Orgel. Sie hat zum gedanklichen Thema eine Stelle aus einem Briefe Goethes an die Gräfin Auguste zu Stolberg: „Alles geben die Götter, die Unendlichen, ihren Lieblingen ganz; alle Freuden, die unendlichen, alle Schmerzen, die unendlichen, ganz." Die „Dithyrambe" ist eine Studie, wie sie in die Skizzenmappe zum Durchlesen für Musiker gehört, aber nicht in den Konzertsaal. Schoeck, der schon prächtige Leistungen seines wirklichen Könnens gegeben hat, war damit zu pretenziös. Beinahe trivial ist in dem Stücke das fortwährende unerträgliche Verharren auf einzelnen Begriffen, wie „Schmerz", „Freude". Hugo Becker spielte zwei zierliche Sätze aus der sechsten Sonate Boccherini's und Dvořáks Cellokonzert, das sich mit seinen zahllosen Anlehnungen nicht weit vom Potpourri fernhält. — Der neue Direktor des Sängervereins „Harmonie" und der „Musikakademie", Peter Faßbänder, veranstaltet in diesem Winter sechs historische Klavierabende. In den ersten beiden Konzerten kamen Bach, Händel, Haydn und Mozart zu Gehör. Faßbänders Spiel glänzte vor allem durch eine unübertreffliche Technik, die, auch bei den schwierigsten Dingen, bis in alle Einzelheiten, rein und durchsichtig bleibt. Dabei kommt ihm wohl auch die geringe Verwertung des Pedals zugute.

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Mit den ersten drei Blatt lösen wir unser im 1. Oktoberheft gegebenes Versprechen ein, die von Max Littmann erbauten neuen Stuttgarter Hoftheater im Bild vorzuführen. Und zwar bieten wir Ansichten des in reizvoller Lage am oberen Anlagensee — die berühmte Danneckersche Nymphengruppe ist auf der Photographie nicht zu sehen — sich erhebenden Großen Hauses, die Fassade des Kleinen Hauses, in dem die Uraufführung der „Ariadne" von Strauß stattfand, sowie zwei Innenansichten der beiden Häuser. Die Veröffentlichung erfolgt mit Genehmigung der Verlagsanstalt Alexander Koch in Darmstadt, bei der eine reichillustrierte Sonderpublikation über die Kgl. Hoftheater in Stuttgart erschienen ist. Dem Vorwort dieser von Geheimrat Prof. Littmann verfaßten Denkschrift entnehmen wir das Folgende: „Das Wesen des Theaterbaues wird vielfach verkannt, und die Beurteilung desselben bleibt oftmals an reinen Äußerlichkeiten haften, die mit dem Ausdruck wesentlicher, künstlerischer Fragen nichts zu tun haben. Große Theaterprojekte sind oft nur nach ihrer äußeren Erscheinung oder nach der Formenwelt ihrer Innenräume beurteilt worden, wenngleich solche, die im allerneuesten, gerade ‚modernsten Geschmack' errichtet, in bezug auf das Theater doch außerordentlich veraltet sein können. Als zeitgemäß kann nur das Haus erachtet werden, das in seinen inneren Einrichtungen die Bedingungen erfüllt, die nach der heutigen Erkenntnis erfahrener und denkender Bühnenleiter und Künstler nötig sind, um in gleicher Weise sowohl den Produktionen unserer Klassiker und alter wie lebender Musiker und Dichter gerecht zu werden, und bei denen überdies die Anforderungen nicht außer acht gelassen werden, die das Publikum stellt, für das wir Theater erbauen. Mit den neuen Hoftheatern in Stuttgart wurden zum ersten Male zwei Theater gleichzeitig in engem, organischem Zusammenhang nach künstlerischen Grundsätzen errichtet und damit ein neuer Typus geschaffen . . ."

Das neue Stadttheater in Duisburg soll, wie uns von unserem Duisburger Korrespondenten, Herrn Karl Martin, dem wir auch die Vorlagen verdanken, mitgeteilt wird, voraussichtlich am 7. November mit einer Festvorstellung seiner Bestimmung übergeben werden. Die Baukosten betragen etwa 2 Millionen Mark und sind zum größten Teil durch freiwillige Spenden der Bürgerschaft zusammengebracht worden, während die Stadt den Bauplatz unentgeltlich hergab. Die Bauzeit hat etwa zwei Jahre betragen. Der Entwurf stammt von Prof. Martin Dülfer in Dresden. Das Gebäude erhebt sich hinter einer großen Schmuckanlage. Eine besondere Zierde bildet der Säulenportikus, zu dem eine breite Treppe emporführt. Im übrigen ist das Theater, das 1634 Plätze enthält, in einfachen Formen gehalten. Bemerkenswert ist, daß als Baumaterial (und zwar überwiegend auch für den schmückenden Teil) ausschließlich Beton verwandt worden ist.

Vor kurzem beging die Thomasschule in Leipzig die Feier ihres 700jährigen Bestehens (vgl. den Bericht auf S. 189). Wir veröffentlichen in Faksimile einen interessanten Brief des berühmtesten Thomaskantors, Joh. Seb. Bach, an den Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen. Herr Archivrat Dr. Theodor Distel in Blasewitz, der uns in liebenswürdigster Weise eine Photographie des Schriftstücks zur Verfügung gestellt hat, schreibt uns dazu: „Das Schreiben, d. d. Leipzig, 14. September 1725, ein Foliobogen mit titelreicher Adresse, ist an den Kurfürsten zu Sachsen, Friedrich August I. (Polenkönig August II., den Starken), gerichtet und betrifft einen Jahresanspruch von 6 — geschrieben: sechs — Gulden. Der Vorgänger Bachs im Thomaskantorate, Kuhnau, hatte sich nämlich der musikalischen Aufwartung in der zu seinen Obliegenheiten bis 1710 nicht gehörenden Pauliner-Kirche gegen zwölf Gulden jährlicher Besoldung unterzogen, dem Nachfolger war aber schon seit zwei Jahren die Hälfte davon entgangen. Ist auch das bezügliche Gesuch um Gewährung des Ausfalles von Spitta mitgeteilt worden, so wurde doch u. a. das Original 1892 von der ‚Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien' aus dem K. S. Hauptstaatsarchive begehrt, und ich, damals dort noch tätig, mit Erledigung der Sache beauftragt, unterließ freilich nicht, zuvor meine ‚Camera' wirken zu lassen. Wer den Wert jedes Federzuges des gewaltigen Tonmeisters aus Eisenach kennt, wird auch den Besitz meiner, wenngleich verjüngten Vorführung zu schätzen wissen."

Den Schluß bildet ein Porträt von Prof. Reinhold Becker. Wir können erst nachträglich des 70. Geburtstags des bekannten Dresdner Tonsetzers gedenken, da der Bilderteil der September- und Oktoberhefte Schubert und Brahms gewidmet war. Reinhold Becker hat als schaffender Künstler auf den verschiedensten Gebieten eine reiche Tätigkeit entfaltet. Er schrieb die Opern „Frauenlob" (Dichtung von Koppel-Ellfeld) und „Ratbold" (Dichtung von Felix Dahn), die über zahlreiche Bühnen gingen. Außer Symphonieen, Kammermusikwerken usw. hat sich Becker besonders als Lieder- und Chorkomponist einen geachteten Namen gemacht. Zu nennen sind die vielgesungene „Frühlingszeit", „Ganz leise", „Gefunden", dann die Chöre „Hochamt im Walde", „Choral von Leuthen" und „Eiland". Becker vollendete auch Beethovens „Erlkönig"-Skizze.

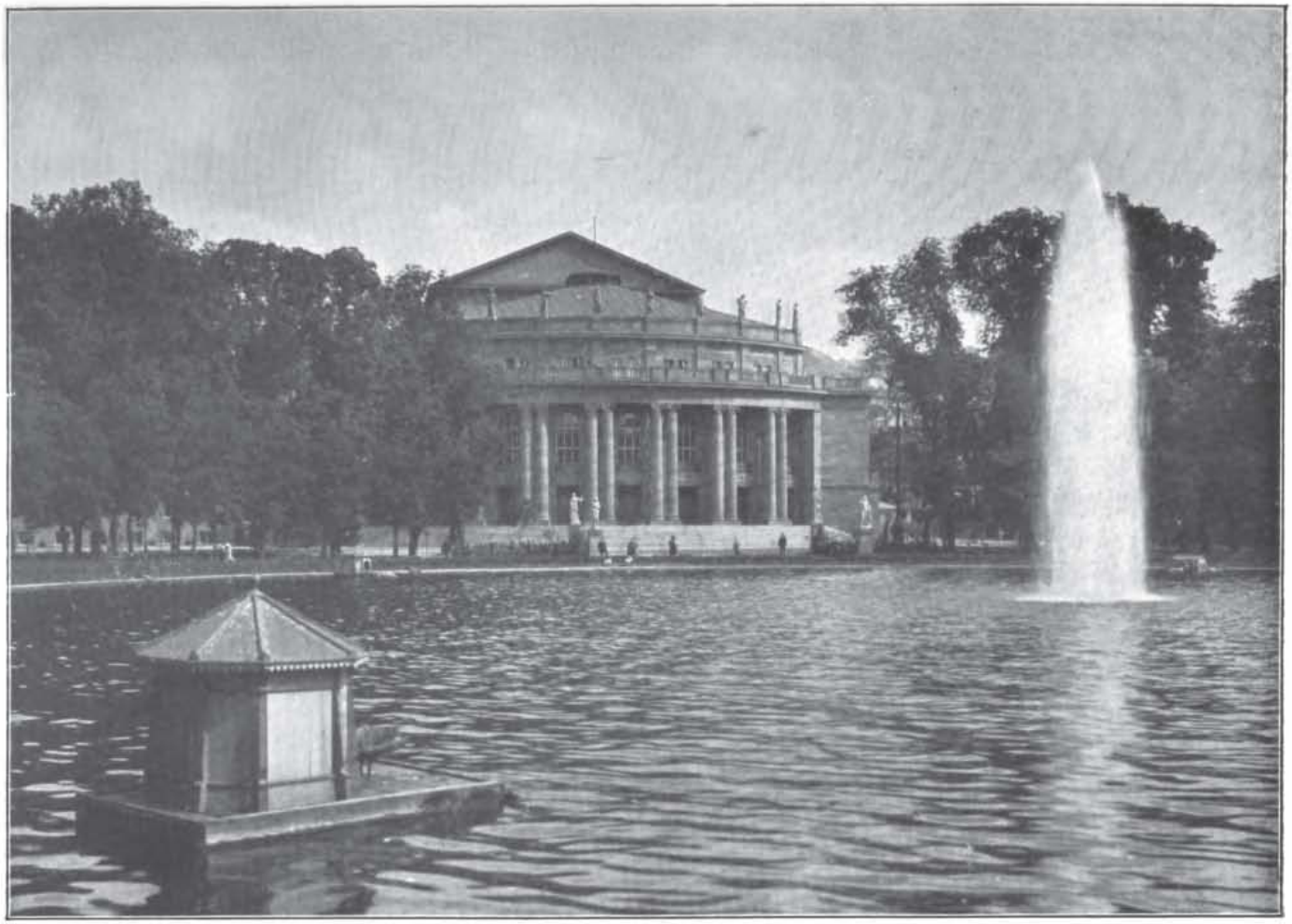
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

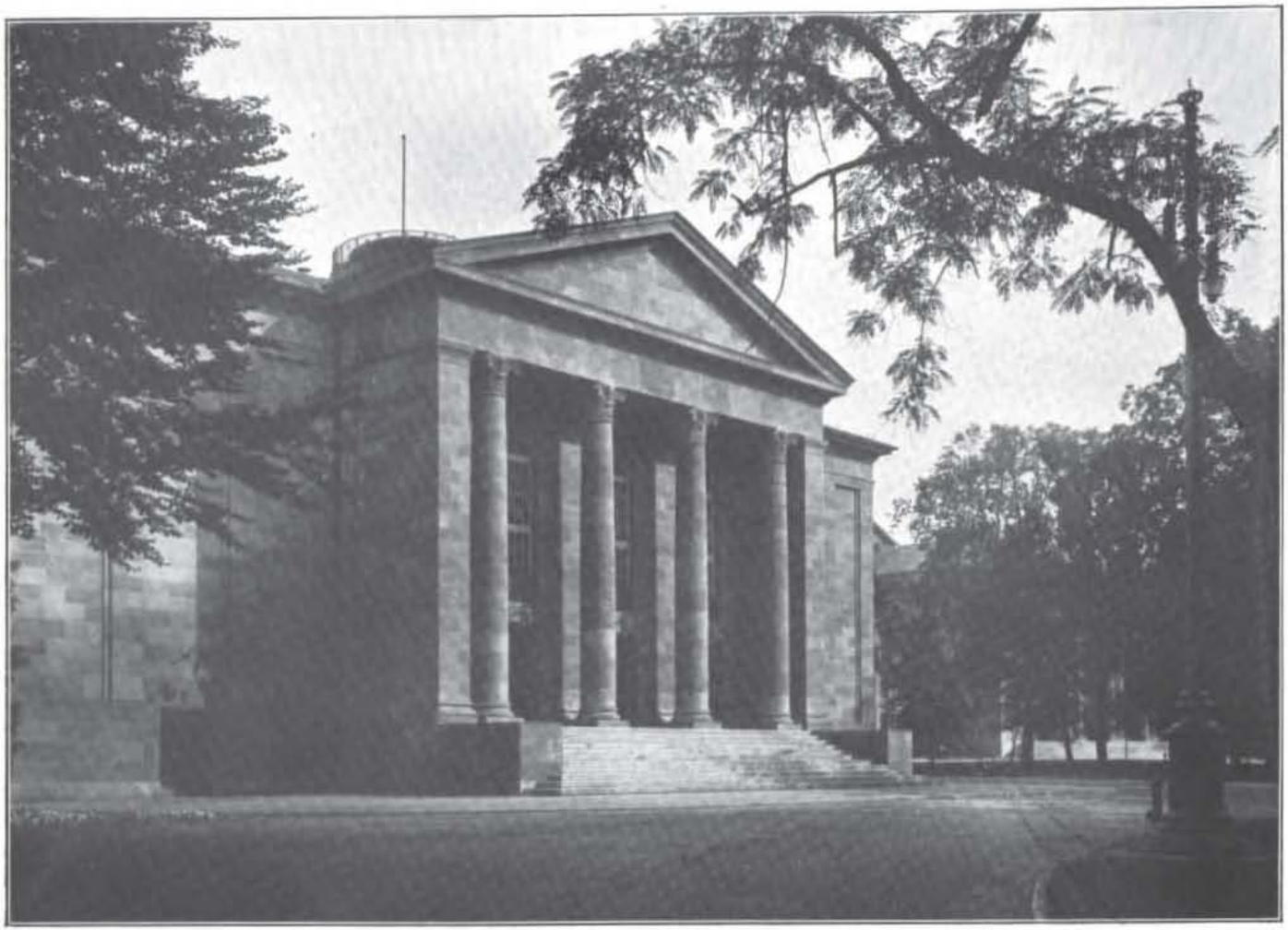
Berlin W 57, Bülowstraße 107.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



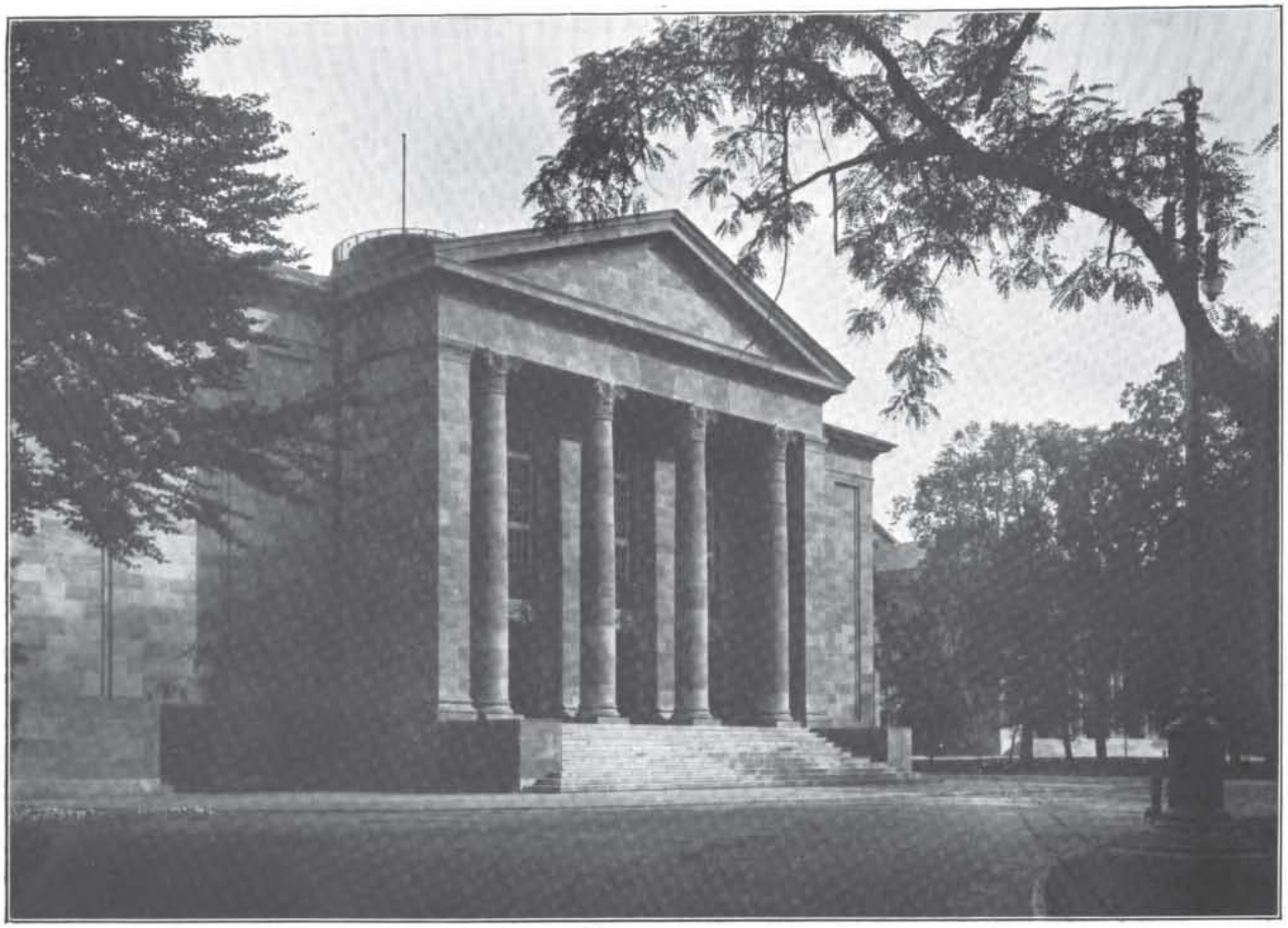
DIE NEUEN STUTTGARTER HOFTHEATER
Erbaut von Max Littmann
Das große Haus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



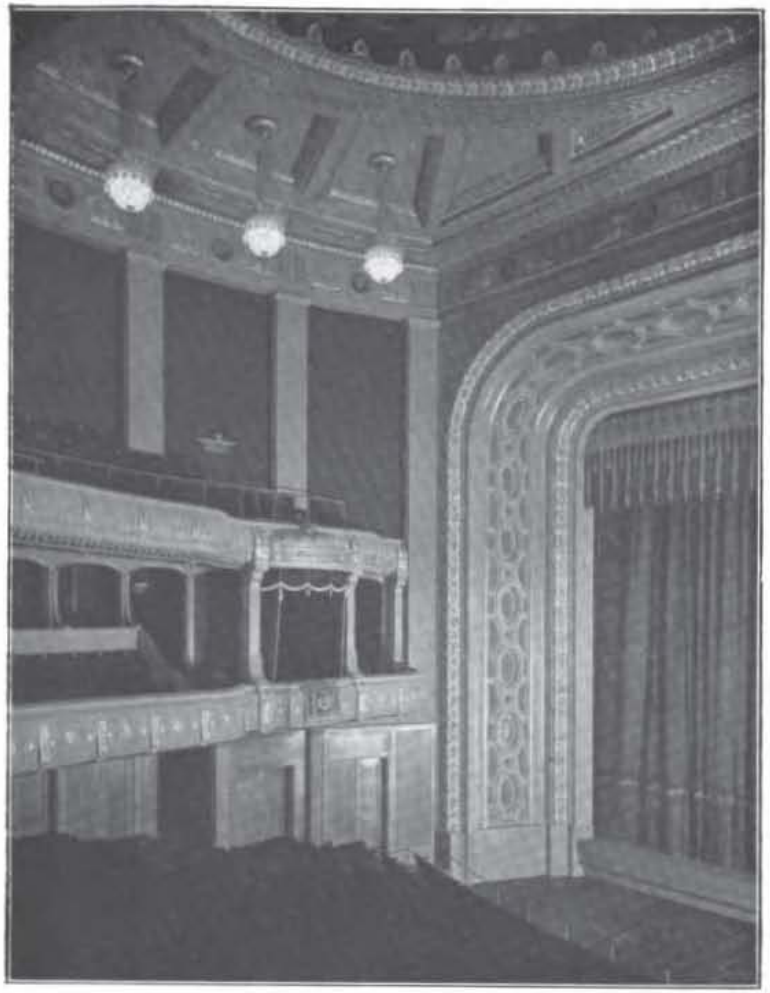
DIE NEUEN STUTTGARTER HOFTHEATER
Erbaut von Max Littmann
Das kleine Haus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

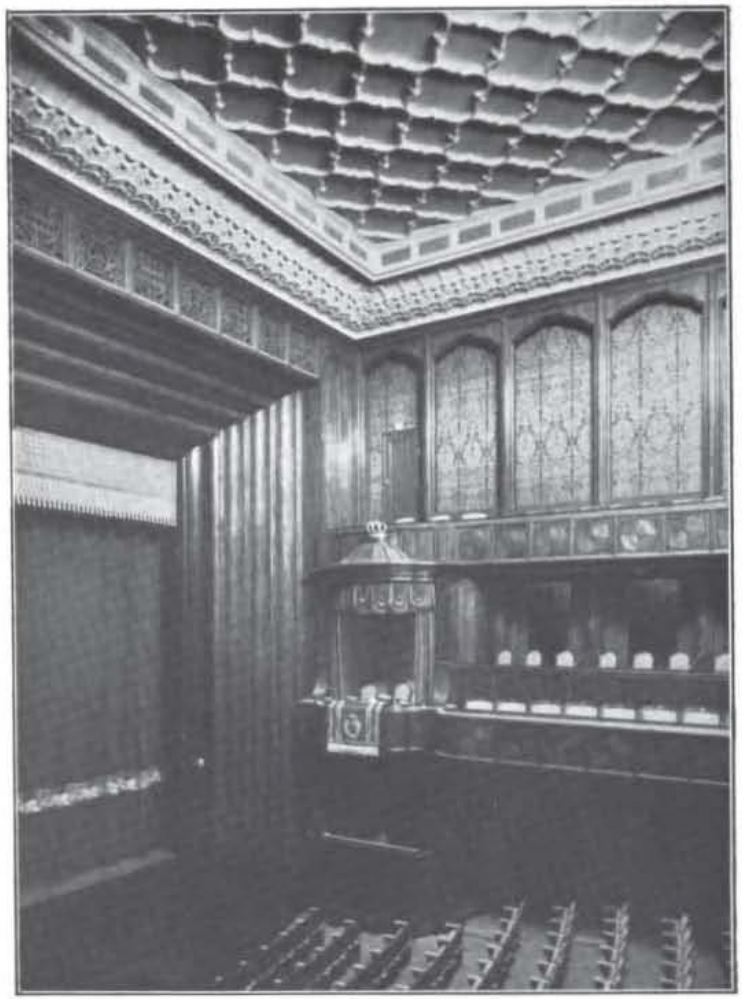


DIE NEUEN STUTTGARTER HOFTHEATER
Erbaut von Max Littmann
Das kleine Haus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



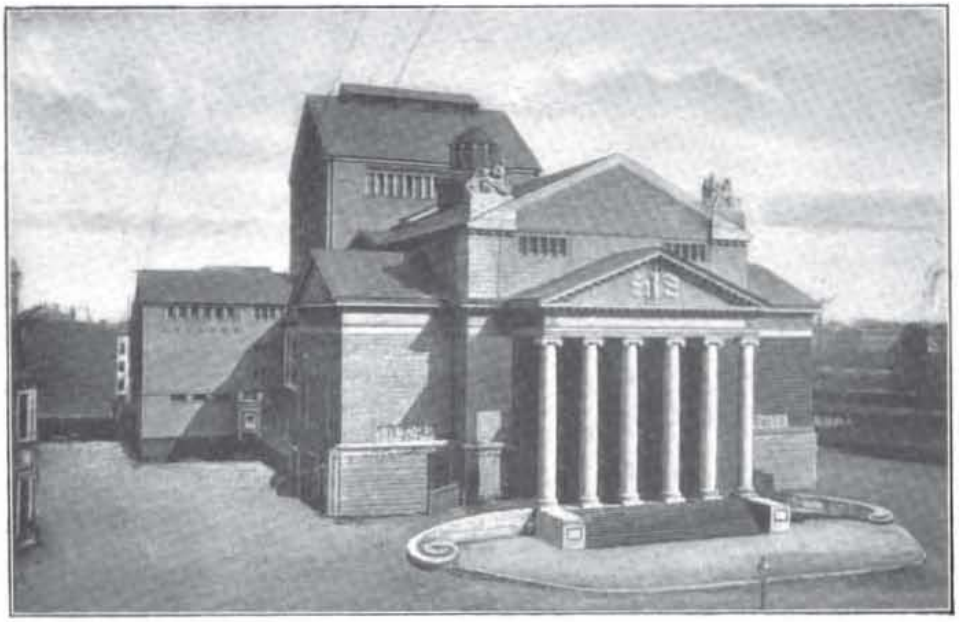
DIE NEUEN STUTTGARTER HOFTHEATER
Erbaut von Max Littmann
Blick in den Zuschauerraum des großen Hauses



DIE NEUEN STUTTGARTER HOFTHEATER
Erbaut von Max Littmann
Blick in den Zuschauerraum des kleinen Hauses

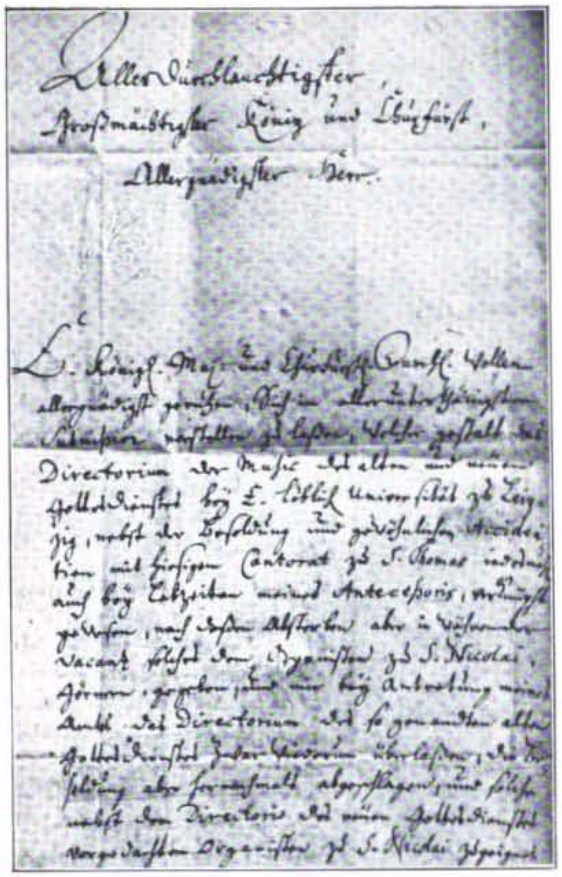
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





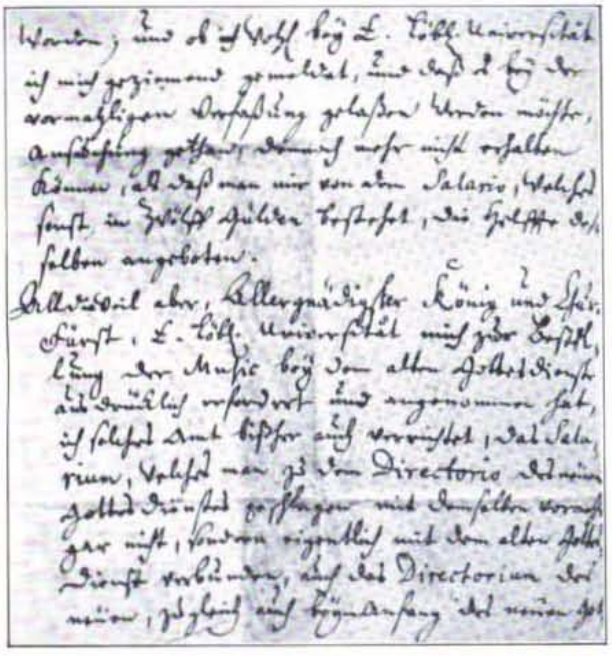
DAS NEUE STADTTHEATER IN DUISBURG
Erbaut von Martin Dülfer

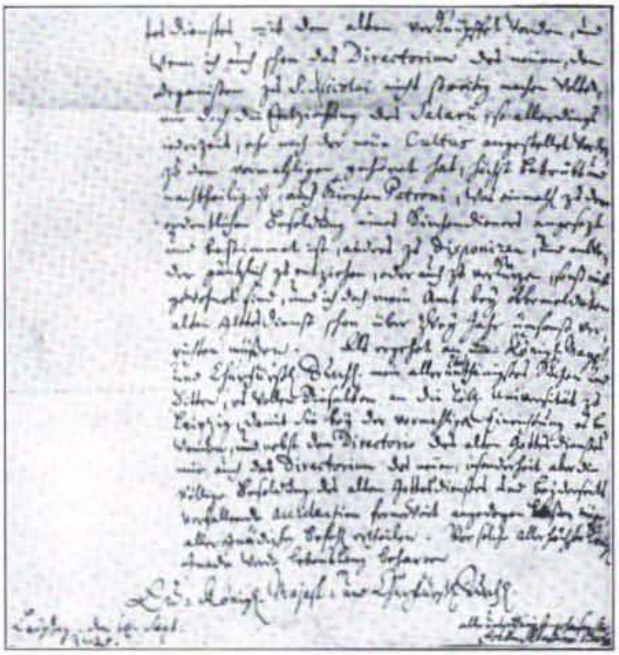
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Allerdurchlauchtigster,
Großmächtigster König und Churfürst,
Allergnädigster Herr.

Ew. Königl. Maj. und Churfürstl. Durchl.





BRIEF VON JOHANN SEBASTIAN BACH
AN DEN KURFÜRSTEN FRIEDRICH AUGUST I. VON SACHSEN

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



REINHOLD BECKER
* 11. August 1842

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 4 · ZWEITES NOVEMBER-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Menschen, die sich etwas emporheben aus der gemeinen Masse, machen alle so viel aus der Unsterblichkeit des Namens in der Geschichte. Ich weiß nicht, ich kann danach so gar nicht trachten. Die Art, wie sie den Königen bloß als solchen auf ein paar Jahrhunderte sicher ist, hat doch nichts Beneidenswertes. Die Taten der Menschen im Staat sind doch immer gemeinschaftlich, und mit Unrecht wird etwas Großes dem einzelnen auf die Rechnung geschrieben. In der Wissenschaft ist nun gar nicht daran zu denken, und das künftige Geschlecht müßte aus elenden Kerls bestehen, wenn sie nicht in fünfzig Jahren alles weit besser wissen sollten, als auch der Beste jetzt. Nur der Künstler kann auf diese Art unsterblich sein.

Schleiermacher

INHALT DES 2. NOVEMBER-HEFTES

WILIBALD NAGEL: Der Normalspielplan der deutschen Opernbühne

EDUARD MÖRIKE: Der Pfarrer von Wolfenweiler und sein Lebenswerk. Zur Geschichte des deutschen Volksliedes

MAX UNGER: Nova Beethoveniana (Schluß)

OSCAR SCHRÖTER: „Ariadne auf Naxos", Oper in einem Aufzuge von Hugo v. Hofmannsthal, Musik von Richard Strauß. Uraufführung im Stuttgarter Hoftheater am 25. Oktober 1912

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Egon v. Komorzynski, Arnold Schering, Ernst Neufeldt, Emil Thilo, Franz Dubitzky, F. A. Geißler, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Köln, Kopenhagen, Leipzig, London, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Paris, Prag, Straßburg i. Els., Warschau, Wiesbaden.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Das Gluck-Denkmal in Wien von Theodor Charlemont; Franz Schubert-Medaille von Josef Tautenhayn; Plakette für Emil Sauer von Franz Kounitzky; Gustav Mahler-Plakette von Theodor Isnenghi; Porträts: Tobias Haslinger, Friedrich Kalkbrenner, Max Friedlaender

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER NORMALSPIELPLAN DER DEUTSCHEN OPERNBÜHNE

VON PROF. DR. WILIBALD NAGEL IN DARMSTADT

Die nachfolgenden Ausführungen [1]) sollen keine gelehrte theoretische Abhandlung, vielmehr praktische Vorschläge bringen, die mir im Interesse des deutschen Theaters zu liegen scheinen. Dabei wird jedoch nur die Andeutung eines Entwurfes gegeben und versucht werden, die Möglichkeiten aufzuführen, durch die wir zu einem möglichst vielseitigen Aufbaue des Spielplanes gelangen können, so daß neben dem künstlerischen und kulturgeschichtlichen Momente auch das materielle Interesse des Theaters die nötige Berücksichtigung erfahre.

In einem Aufsatze der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung (1912) habe ich mich über Prinzipielles zur Theaterfrage der Gegenwart ausgesprochen und unter anderem die Ursachen der Theaterflucht, gegen die unsere Bühnen kämpfen oder auch nicht oder mit falschen Mitteln kämpfen, darzulegen gesucht. Die Verhältnisse bieten ein unerfreuliches Bild. Das ernste dramatische Spiel verliert seine Anziehungskraft mehr und mehr; Sensationslust und Unfähigkeit oder Denkfaulheit, die Freude am blöden Sehen zieht die Menschen in die Kinematographen; das hastende Leben raubt in einer sich fortwährend steigernden Weise die Möglichkeit der Verinnerlichung und der Verarbeitung rein geistiger Probleme; der Daseinskampf zwingt zur Ausspannung, die man sich durch Kultus des Niederen und Materiellen am ehesten geben zu können meint; die nachgerade manchmal idiotische Formen annehmende Sportfexerei lähmt den Sinn für Gedankenarbeit, den vernünftige Körperkultur heben könnte. So wird das ernste Drama immer weiter aus der Anteilsphäre der Durchschnittsmenschen verdrängt, wobei die hohen Eintrittspreise unserer Theater keine geringe Rolle spielen. Im Wettbewerbe um die Gunst der Menge haben modische Erscheinungen über das Theater den Sieg davongetragen und davontragen müssen, weil die Bühne selbst, statt die künstlerische Kultur zu fördern, zur Modeträgerin geworden ist, zur geschäftlichen Unternehmung, aber zu einer, die vielfach ihr Angebot nur nach den Wünschen des Publikums einrichtete und einen Faktor bei ihrer Kalkulation übersah, der im Erwerbsleben eine große Bedeutung beansprucht: das Angebot, das systematisch und unter Ausnutzung des gegebenen Materials geschieht.

Selbstredend kann die moderne Operette, der ja heute auch wohl jedes Hoftheater seine Tore geöffnet hat, gegen das Gesagte nicht aus-

[1]) Sie sind zum größten Teil identisch mit einem von dem Verfasser auf dem Delegiertentage der deutschen Goethe-Bünde in Stuttgart zu Pfingsten d. J. gehaltenen Vortrag. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gespielt werden; die Operette soll eben das Geschäft machen, die Einnahmen über die Ausgaben wachsen lassen. Sie ist heute nichts weiter als eine raffinierte Spekulation auf üblen Geschmack und öde Unterhaltungssucht. Es gibt kaum ein bezeichnenderes Zeugnis für den geistigen Tiefstand der Allgemeinheit als diese Liebe zum Trivialen und Albernen. Will an ihr einmal ein späterer Kulturhistoriker einen Gradmesser unserer öffentlichen Bildung gewinnen, so werden wir schlecht dabei wegkommen. Die Ausnahme bestätigt wie immer auch hier die Regel. Regel ist heute, daß Kapitalismus und Snob-Geschmack zusammenhängen. Man soll nicht das moderne Theaterwesen in den Industriebezirken des Westens dagegen ins Feld führen wollen: prinzipielle Kunstfragen kommen da wohl nur selten in Betracht, die Kunst wird der Sensation und des Luxus wegen in erster Linie gepflegt.

Die mangelnde künstlerische Kultur — sie ist es, die die Gebildeten ebenso dem Theater entfremdet hat, wie die Plan- und Stillosigkeit des Repertoires. Im alten ausgefahrenen Geleise bewegt sich heute der Theaterbetrieb langsam weiter; den Spielplan durch Aufnahme alter und neuer Werke zu erweitern, neu auftretende Kräfte zu unterstützen, derlei ist eine Ausnahmeerscheinung in der Mehrzahl der kleineren und mittleren Städte. Und auch die großen Städte sind weit davon entfernt, die Theaterfrage zu einer Kulturfrage zu machen. So liegt also der Schatz der älteren Werke als totes Kapital in den Theaterarchiven, und die moderne Produktion, wenn ihr nicht der Zufall wie bei Siegfried Wagner zu Hilfe kommt, erfährt keine Förderung. In Darmstadt hat man gelegentlich durch Palliativmittelchen der Einförmigkeit des Theaterzettels aufhelfen wollen: Agathe erhielt ein allerliebstes stilechtes Zimmer im alten Jagdschlosse; die Gesellschaft, die sich um die Lustigen Weiber in Nicolais Oper schart, wurde in historisch getreue Gewandung gesteckt. Ja, was soll derlei nützen, wenn den Werken selbst in der Wiedergabe der Stil fehlt, wenn alles sich in der dutzendfach miterlebten Weise wieder und wieder in langweiligem Einerlei abhaspelt? Die Theater haben Wagners Werke so gründlich in den Boden hineingespielt, daß bei normaler Besetzung der Aufführungen das Publikum immer spärlicher wird. Wagner war eine Zeitlang die Melkkuh der Bühnen. Auf den „Parsifal" lauert man jetzt mit Schmunzeln: einige wenige Jahre hindurch wird es — vielleicht — Gold regnen, aber die neue Dürre wird nicht lange auf sich warten lassen.

Ästhetische und ethische Werte zu verfechten fällt der Bühne von heute nicht oft ein; das Geld ist so entwertet, daß Unsummen aufgebracht werden müssen, um die Betriebe in leidlicher Weise über Wasser zu halten.

Man soll sich nicht einbilden, mit Worten erfolgreich gegen das Theaterelend von heute ankämpfen zu können. Aber man soll sie auch nicht zurückhalten. Den Sitz des Übels erkennen viele, und man kann

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sicher sein, bei planmäßigem Vorgehen Bundesgenossen zu finden. Aus den vielen Dingen, über die zu sprechen wäre, greife ich den Spielplan heraus, den des Durchschnittstheaters. Im Zusammenhange damit stehen einige grundsätzliche Bemerkungen, die ich am Schlusse dieser Darlegungen vorbringen werde.

Wir brauchen kaum zu fragen: Welche Werte bestimmen im großen und ganzen die Annahme eines Werkes beim Theater? In erster Linie diese: Bringt die Arbeit Geld ein? Ist der Autor bekannt, hat er eine „Gemeinde"? Ist eine Sensation mit seinem Werke verknüpft? Windige Possen sind herzlich willkommen, und die Operette niederster Sorte, dieser Hohn auf alles künstlerische Empfinden, steht in üppigster Blüte. Das ernste Drama, vor allem die Tragödie, leidet Not. Die Klassiker sind gut genug für Schülervorstellungen, auch für Volksabende erscheinen sie geeignet. Für die „Gesellschaft" sind sie in der Hauptsache erledigt. Das moderne Drama begegnet zum mindesten Mißtrauen. Da mag die Presse zum Teil mit Schuld tragen; darf ich gewisse persönliche Erfahrungen verallgemeinern, so möchte ich sagen, daß vielfach die literarische und künstlerische Kritik allzu sehr auf Schulbegriffe eingeschworen ist oder auch nach dem Muster der französischen Kritik das Werk eines Autors allzu gern als Gerüst benutzt, an dem sie die Leuchtkörper des eigenen und in diesem Falle fast immer negierenden Geistes anbringen und anzünden kann. Wird der künstlerische Wert der beim Theater eingegangenen Werke durch die Direktionen und ihre beratenden Organe nicht eben häufig sorgfältig festgestellt, so ist das sicherlich durchaus nicht immer übler Wille, wie die Autoren selbst gern annehmen. Auch der gewiegteste Praktiker kann leicht irren, und Voreingenommenheit und Mißtrauen gegen Unbekannte sind rasch geweckt.

Keine Bühnenleitung kann ohne Zugeständnisse an das Publikum auskommen. Aber der gebildete Geschmack sollte doch im Vordergrunde stehen; es müßte auch ihm unausgesetzt neue Nahrung zugeführt und dafür gesorgt werden, daß durch Einerlei keine Übersättigung erfolge. Läßt sich die moderne Produktion von vielen Theatern wegen der übertrieben hohen Anschaffungskosten des Materiales nur in ganz bescheidenen Grenzen unterstützen, so könnte doch aus dem Schatze vergangener Epochen manches Werk ans Licht gezogen werden, das heute noch auf Anteil rechnen dürfte und die Kosten des gesamten Betriebes in nicht geringer Weise zu mindern vermöchte. Wir berühren damit einen der wundesten Punkte in unserem Theaterleben. Was die moderne Bühne am Kulturgute vergangener Tage gesündigt hat, ist nichts Geringes. Die Unbildung vieler Bühnenleiter, das Ungeschick gar manchen Regisseurs, die Verständnislosigkeit und bloß handwerksmäßige Durchbildung einer ganzen Schar von Kapellmeistern — sie bilden die starre Mauer, an der die Wünsche des gebildeten Publikums

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erbarmungslos zerschellen müssen. Läßt sich ein Sensatiönchen mit der Aufnahme eines älteren Werkes verbinden, gut; das Ding an sich ist von nebensächlicher Bedeutung.

Wo liegt die Zeitgrenze, bis zu der bei einer Erweiterung des Spielplanes nach der angegebenen Richtung hin zurückgegangen werden könnte? Soweit die Oper in Betracht kommt, war das Theater des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich Sache der Höfe. Auch die Werke der besten Meister dieser Zeit haben für die Praxis unserer Tage keine Bedeutung mehr; es sind zum Teil hervorragende Schöpfungen, aber als Dramen und als Musikwerke sind sie ganz an die technischen Voraussetzungen ihrer Entstehungszeit gebunden und erscheinen demnach höchstens noch bei Sonderveranstaltungen zu Lehrzwecken für uns brauchbar. Die Sachlage änderte sich im 18. Jahrhundert. Nicht alles ist aus seiner ersten Hälfte für uns verwendbar, wie die reizende Buffo-Oper Pergolesi's von 1733, „La Serva Padrona", die heute noch so frisch blüht wie am ersten Tage. Die an sich blendend schönen Perlenschnüre der Arien der neapolitanischen Oper können wir in dem Zusammenhange ihrer Originalfassung nicht mehr genießen: der Schematismus der Dramen jener Tage jagt uns Entsetzen ein. So hat Scarlatti, so haben die Jommelli, Traëtta und wie sie alle heißen, für die moderne Bühne wohl jeden Anspruch auf dauernde Beachtung verloren. Aber eine andere Buffooper, Cimarosa's duftiges Werk „Il matrimonio segreto", sollte nicht verschwinden.

Manches ließe sich auch von der französischen Oper des 18. Jahrhunderts retten, vor allem wohl die Werke Grétry's, dessen Todestag sich am 24. September zum hundertsten Male jährte. Eine heitere, harmlos-fröhliche Welt wäre da wiederzugewinnen und eine Kunst, die auch in geschichtlicher Beziehung bedeutsam erscheint: sie rückt ihren Meister in unmittelbare Nachbarschaft Glucks, sozusagen als dessen radikaleren Bruder und Gesinnungsgenossen.

Deutsche Komponisten des ersten Abschnittes, selbst die Keiser und Händel, kommen für unsere Zwecke nicht mehr in Betracht, obwohl es bedauerlich genug ist, daß — von Händel ganz abgesehen — ein solcher Liedersänger, wie Keiser es war, auf immer verstummt sein soll. Auch hier ist es in erster Linie der technische Aufbau der Dramen, der uns zur Ausschließung der Werke nötigt, und nicht viel weniger der schablonenhafte Inhalt.

Wie sich die Bühne der Gegenwart an Gluck unausgesetzt vergeht, braucht wahrlich nicht lang und breit dargelegt zu werden. Nenne man ihn immerhin einseitig, vermisse man an seinem Orchester die Leuchtkraft: daß hier eine Kunst ist, die Höchstes an Wahrhaftigkeit des Ausdruckes leistet, die mit geringen Mitteln Vollendetes und auch in der Form Abgeschlossenes bringt, die ein unvergleichlich reiner Ausdruck des Gräzismus

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihrer Tage ist, eine Kunst, die das Bildungsideal des Zeitalters der Humanität in schöner und würdiger Gestaltung aufweist und allen Kräften einer Aufführung große Aufgaben zu lösen gibt, Aufgaben, die bei richtiger Erfassung ihrer Wirkung sicher sind: das alles zu bestreiten, kann nur Torheit und Unbildung wagen. Die Wegweisung eines solchen Kulturgutes von der Opernbühne der Gegenwart ist eine Schmach. Die größten Geister aller Völker sind für Gluck eingetreten, die deutschen Bühnenleitungen von heute verdammen ihn mit wenigen Ausnahmen zum Tode. Käme ein Theaterdirektor auf den Gedanken, alle Opern des Meisters hintereinander geben zu wollen, so wäre das durchaus verfehlt: auf diese Art gewinnt auch das Wertvollste keinen Platz im Spielplane. Die Gluckschen Werke, auf etwa zwei bis drei Jahre verteilt, wieder aufzunehmen und wiederholt, sei es auch „nur" als Volks- und Schülervorstellungen, darzubieten, — das wäre eine zu lösende würdige Aufgabe unserer Bühne. Aber diese Vorstellungen müßten, wie alle anderen, Stil haben: in der Musik, im Gesang, der Darstellung, im Kostüm und in der Dekoration. Jedes Kokettieren mit Reinhardtschen Ideen wäre vom äußersten Verderben. Wo alles vom edelsten und keuschesten Maße bestimmt ist, darf kein äußerliches Moment die Sinne fesseln.

Die großen modernen Theater sind Gluck, wie auch Mozart und der Rokokooper überhaupt, nicht günstig. Doch nicht jede Stadt verfügt, wie München, über ein Residenztheater und, wie Darmstadt, über ein Interimstheater. Aber München lebt und Darmstadt schläft. Wenigstens bis vor kurzem noch. Zur Haydn-Zentenarfeier 1909 war in die Bühne der Wiener Hofoper das kleine Eisenstädter Haus eingebaut. Das war sehr hübsch, verkleinerte aber den Bühnenraum des Theaters selbst nicht. Es ist einleuchtend, daß man den Übelstand eines großen Hauses mit in Kauf nehmen muß. Wenn nur die Werke selbst gerettet werden! Wo ein allseitig gebildeter Kapellmeister neben einem theoretisch und praktisch geschulten Regisseur waltet, kann manches Hindernis, das das künstlerische Zeitkolorit eines Bühnenwerkes der Gegenwart bietet, überwunden oder doch verringert werden. Zöge man in den letzten Proben auch die Kritik oder andere Sachverständige herbei, so wäre wohl gleichfalls manches positive Resultat zu erwarten. Der Kapellmeister z. B., der unter seinen Musikern sitzt, beurteilt oft die Klangstärke ganz falsch. Wie oft möchte man da bei Aufführungen vom Zuschauerraum aus dazwischenfahren! Die ganze Frage hängt mit der anderen des Umfanges der Kompetenz der einzelnen leitenden Faktoren beim Theater zusammen. Wir haben es mit ihr an dieser Stelle nicht zu tun.

Um Mozart, dessen Werken eine viel eingehendere und — vor allem — verständnisvollere Pflege zuteil werden müßte, ließen sich Singspielkomponisten wie Dittersdorf, Schenk, der Lehrer Beethovens, Monsigny,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der schon genannte Grétry und — mit an erster Stelle — auch Méhul gruppieren. „Doktor und Apotheker", „Der Dorfbarbier", die in Frankreich noch unvergessenen Opern Monsigny's, eines ursprünglichen Talentes von Kraft und Empfindung, Grétry's „Tableau parlant", „Les Événements imprévus", „Richard Cœur de Lion", vielleicht auch eine oder die andere seiner Revolutionsopern oder „Le Barbier de village" und wie die Werke dieses epochemachenden Künstlers heißen; von Méhul einiges aus der Reihe der dem „Joseph" voraufgegangenen Werke — sie könnten, in historisch korrekter Form und in liebevoller Ausarbeitung gegeben, der Bühne zurückerobert werden. Ein entwickelter historischer Sinn und geschultes ästhetisches Empfinden müssen freilich Hand in Hand gehen, wenn es gelten soll, derlei Werke nochmals zum Leben erstehen zu lassen. Handwerksmache und der übliche Theaterschlendrian könnten da nichts erreichen, bombastisch aufdringlicher Aufputz vermag alles zu verderben.

Ein wenig mehr ins einzelne gehen müssen wir in der mit Beethoven eingeleiteten Zeit der Romantik. Was den „Fidelio" selbst betrifft, so dürften sich große Bühnen nicht so weit erniedrigen, die dritte Leonoren-Ouvertüre als Zwischenaktsmusik für die Oper heranzuziehen. Der vollständigste Widersinn — etwas anderes ist dieser neuerdings fast aller Orten grassierende Unfug nicht. Schicke man das gewaltige Werk der unsterblichen Oper als Prolog vorauf; das, und nur das hat einen Sinn, will man beide Schöpfungen an einem Abend zu Gehör bringen.

Wir werden den nur andeutenden, nicht aber erschöpfenden Überblick über die Musikdramatik des 19. Jahrhunderts am besten erreichen, wenn wir den Komponisten nach ihrer Nationalität folgen, mag diese auch, wie bei dem hier zuerst zu nennenden Künstler, keinen unbedingten Einfluß auf sein Schaffen gehabt haben.

Cherubini'sche Werke haben deutsche Chorvereine im vergangenen Winter wieder aufgegriffen, seine Opern „Les deux journées", „Faniska", für die Haydn und Beethoven begeistert waren, ruhen heute leider fast vollständig. Ein Versuch, Spontini auferstehen zu lassen, wäre zu wünschen: „Die Vestalin", „Ferdinand Cortez", vor allem „Olympia". Hier sind doch nicht ephemere Erscheinungen des Kunstlebens, sind doch typische Ausdrucksformen eines ganzen Zeitraumes, glänzende Spiegelbilder des zuletzt in größenwahnsinnige Brutalität ausartenden Imperialismus der napoleonischen Ära. Bei allem Effekte aber doch auch Größe. Der Mann, den Berlioz hochschätzte und Wagner verehrte, dürfte sicherlich auch zu uns noch zuweilen sprechen. Ob sich nicht aus der Zahl von Rossini's Werken eine dem „Barbier" gleichwertige Oper finden ließe, wer will das sagen? Wir haben u. a. an Donizetti's „Don Pasquale", für den Bierbaum eine neue dichterische Unterlage schuf, gesehen, wieviel Köstliches in den Werken der heute so gerne mit Nasenrümpfen abgetanen „Melo-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diker" steckt. „Die Regimentstochter" wird sich auch wohl noch halten können, und den „Liebestrank" achtete kein Geringerer als Felix Mottl einer Neuausgabe für wert. Bellini's „Norma" erfährt hier und da noch eine Wiedergabe.

Es geht mit diesen Werken wie mit den jüngeren italienischen Opern bis zu den Veristen hin. Haben unsere Kapellmeister keinen Sinn für den nationalen Rhythmus der italienischen Musik, sind sie nur temperamentlose Taktschläger, die den heißen Atem der südlichen Melodik in ihrem Auf- und Abwogen nicht mitfühlen und miterleben, so werden derlei Aufführungen eine Folter. Das kann man alle Tage an den deutschen Wiedergaben von Verdi's Werken erfahren, die trotz allen gegenteiligen Geschwätzes rassige, echte Kunstwerke sind und bleiben werden. Daß die deutsche Bühne sich seinen letzten Schöpfungen, „Othello" und „Falstaff", mit geringen Ausnahmen verschließt, ist nicht genug zu bedauern.

Mit Verdi leitete sich die Reaktion gegen den Melodismus ein, mit den Veristen setzte sie sich fort, um jetzt vielleicht ihren Gipfelpunkt in Puccini und Wolf-Ferrari erreicht zu haben. Ob man den Verismus verdamme oder nicht, ist an sich gleichgültig. Auffallend erscheint jedenfalls, daß die ganze, zum Teil aus dem in der Literatur überwundenen Naturalismus geborene Richtung sich offenkundig in der Gunst der Menge hält, zu der in diesem Falle auch Menschen von Geschmack und Bildung gehören. Übrigens stehen Puccini und Wolf-Ferrari hoch über Mascagni und Leoncavallo: in ihren Werken liegen Fermente des Fortschrittes der Kunst, in der Harmonik und in der Instrumentation. Von anderen italienischen Komponisten seien wenigstens noch genannt: Boito, der begabte Dichter, Ponchielli, Bottessini, Bossi, Franchetti, Lorenzo Perosi. Die deutsche Bühne kennt sie kaum.

Eine nicht geringe Rolle spielt für die Lebensfähigkeit mancher fremden Oper die deutsche Fassung des Textes. Ob mit Preisausschreiben, wie deren eines jetzt für die „Don Juan"-Dichtung ergangen ist, viel gebessert wird, bezweifle ich. Es ist eine alte Klage der deutschen Tonmeister, daß die Dichter so wenig Sinn für die Oper haben. Wie diese Teilnahmlosigkeit zu beheben wäre, ist freilich schwer zu sagen. Auf alle Fälle müssen manche Sonderansprüche des Dichters fallen, will er ein rechtes Opernbuch schreiben, und muß bei Übersetzungen die Originalgestalt der Musik durchaus gewahrt bleiben — alles Dinge, die einen Zwang und damit eine Hemmung der Produktionskraft bedeuten. Sicher ist, daß der einzelne hier nichts ausrichten kann. Diese und andere Fragen sollten einmal theoretisch sorgfältig behandelt werden.

Es genüge, einige Namen französischer Meister anzugeben: Boieldieu („Kalif"; „Johann von Paris"; „Rotkäppchen"; „Weiße Dame"), Auber's „Stumme von Portici", Halévy's „Jüdin", Berlioz, Gounod, Bizet,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Massenet, Saint-Saëns, Reyer („Sigurd"; „Salammbo"), Franck, Dubois, Widor, d'Indy, Debussy u. a. m. Adam dürfte allmählich ausgeschaltet, Offenbach, Audran und einige ältere und neuere Operettenmeister aber mehr gepflegt werden. Auch da hat sich übrigens das Reinhardt-Wesen als von Übel gezeigt, wenigstens in manchem Auswuchse. Die englischen Komponisten außer A. Mackenzie und einigen anderen scheiden fast, die amerikanischen vorläufig völlig aus. Wer kennt den wackeren Flamen Pieter Benoit, wer Jan Blockx? Und Edgar Tinel's „Godoleva"? Von den russischen und tschechischen Tonsetzern kommen nicht allzu viele für die deutsche Bühne der Gegenwart in Betracht. Anton Rubinstein scheint bei uns ausgespielt zu haben. Seinem hohen Streben einte sich keine gleichwertige ursprüngliche Begabung. Dvořak wird kaum Boden gewinnen, doch sollten Versuche mit „Der Narr ein Schelm", „Armida" und anderen Opern gemacht werden. Smetana findet gelegentlich einen Platz, der immer wieder erkennen läßt, daß dieser bedeutende Musiker kein rechter Dramatiker war. Auch an Ed. Naprawnik und Heinrich von Kaan-Albist, an Rimsky-Korssakow und Arensky sollte man einmal denken! Mancherlei wäre aus den Werken der Skandinavier anzuführen, doch möge der allgemeine Hinweis genügen, weil der Hauptnachdruck auf die deutschen Meister zu legen ist.

Damit kommen wir zu einem im Grunde genommen recht traurigen Kapitel. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, mag auch immer das Gegenteil behauptet werden, daß durch teils mißverstandene, teils übertriebene Wagner-Pflege die niemals recht klaren ästhetischen Begriffe des großen Publikums in ärgste Verwirrung geraten sind, so daß die freundliche Stellung zur älteren Oper, die wir als die Wagner vorausgehende und sein Werk gleichzeitig vorbereitende bezeichnen können, erschüttert und teilweise untergraben wurde. Man hört alle Augenblicke, wie diese Opern an des Bayreuthers Werken gemessen werden. Das ist ein höchst bedauerliches Unternehmen, das dadurch, daß die Bühne in oft geradezu sinnloser Weise Wagner ausschlachtete, immer mehr unterstützt wurde.

Von den Musikern, die zur Romantik nur eine gewisse stoffliche Verbindung haben, behauptet Lortzing sich ziemlich fest in der allgemeinen Gunst; nur sein reifstes und ursprünglichstes Werk, „Der Wildschütz", scheint in den Hintergrund zu rücken. Mit E. T. A. Hoffmanns „Undine" will man sich offenbar nicht befreunden. An Weber wird herumexperimentiert, um der armen Wilhelmine von Chézy Verse zu verbessern. Als ob es nicht unendlich viel Dümmeres als die „Euryanthe"-Dichtung gäbe, das in staunender Ehrfurcht immer wieder genossen wird! Das herrliche, in unvergänglicher Schönheit erstrahlende Kleinod der Weberschen Kunst läßt man liegen, jene Musik, die in unvergleichlicher Weise deutsches Kunstempfinden im Gegensatze zum gleichzeitigen italienischen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausströmt! Auch hier ist wieder das törichte Vergleichen mit Wagner, wenn auch nicht ausschließlich, schuld. Marschner verschwindet immer mehr; vielleicht rettet Pfitzners Mühe einiges von seinen Werken. Für Meyerbeer hat die allwissende und unverantwortliche Kritik fast nur noch Worte des Hohnes. Und doch war der Mann ein Dramatiker von Bedeutung, doch ist ohne ihn der frühe Wagner nicht zu denken. Ob der Älteste der Romantiker der deutschen Oper, Spohr, je wieder zum Leben erwachen wird? Sein „Faust", seine „Jessonda" verdienten sicherlich von Zeit zu Zeit gehört zu werden. Weil sie gute und schöne Musik enthalten, weil sie die moderne Chromatik und damit eine Art der musikalischen Zeichnung anbahnen, die in der Folge immer größeren Boden gewann. Freilich, Spohrs Neigung, ins Weichliche und Sentimentale zu verfallen, und sein Widerstreben gegen die Aufnahme des durch Weber angebahnten Kolorierungssystemes des Orchesters lassen uns nur schwer eine erträgliche Stellung zu seinem Kunstschaffen finden, und so bleibt der Erfolg seiner Opern in der Gegenwart wohl dauernd ein problematischer, und das um so mehr, als uns diese Opern stofflich und dichterisch nicht viel zu bieten haben. Nur Voreingenommenheit kann das leugnen wollen.

Man wird auch mit einer gewissen Wehmut an die Unmöglichkeit, Schuberts und Schumanns Dramenmusik zu retten, denken, sich aber sagen und damit trösten müssen, daß diese Männer auf anderem, ihrem eigensten Gebiete, Größeres geleistet haben. Was Liszts Feuergeist einst vergeblich an „Alphonso und Estrella" versuchte, das wird heute, da altruistische Neigungen der Bühnenleiter eine recht seltene Erscheinung geworden, nicht minder vergebenes Bemühen sein. Daß jedoch Schuberts „Vierjähriger Posten", den Hirschfeld neu herausgegeben hat, sich halten ließe, wäre wünschenswert; es ist ein kleines allerliebstes Stück, das wenig Mühe verursacht. Der große Tondichter wäre dann wenigstens mit einem Werke auf der Opernbühne vertreten.

Unter den späteren Meistern ist immer wieder auf Peter Cornelius zu verweisen. Kommt jemals der Auferstehungstag für diesen wahrhaft großen Künstler, so möge man nach seinen Originalpartituren, nicht nach den, wenn auch gutgemeinten Überarbeitungen greifen. Wo ist ferner, um in der langen Reihe der Beiseitgestellten Umschau zu halten, Hermann Goetz mit seiner „Bezähmten Widerspenstigen", neben Nicolais „Lustigen Weibern" der besten deutschen Lustspieloper des 19. Jahrhunderts, mit der wundervollen „Francesca da Rimini", die E. Frank ergänzt hat? Was weiß das Publikum im Grunde genommen von Anton Urspruch, dem schmachvollerweise Vernachlässigten? Da sind ferner kleinere Geister, wie Heinrich Hofmann mit „Armin", „Donna Diana", K. von Perfall mit „Rübezahl", A. Thierfelder mit dem „Trentajäger", Ferdinand Hummel, da ist der geistreiche Karl Goldmark, ist der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einsame Felix Draeseke, ist Arnold Mendelssohn, der feinsten Musiker einer, wenn auch wohl kein großer Dramatiker, da sind Weingartner, Thuille, Joseph Reiter, Mahler, Frederick Delius, von Hausegger! D'Albert's „Tiefland", das psychologisch an mancher Stelle so grundverfehlte Werk, wird zu Tode gehetzt, — Richard Strauß gibt ein gutes Geschäft, wo seine Bühnenwerke überhaupt zu machen sind, und um August Bungerts „Homerische Welt" für die Bühne und als Konkurrenzunternehmen gegen Bayreuth zu gewinnen, wird mit großem geschäftlichen Eifer ein besonderer Bund gegründet. Die Operette bleibe hier außer Acht. Nur das sei erwähnt, daß es geradezu unbegreiflich erscheint, daß ein so witziger Komponist wie Johann Strauß heute gar keine Beachtung mehr zu finden scheint.

Bis die Spekulation sich seiner bemächtigt oder ein Zufall es aufgreift, — wer weiß, wie viel künstlerisches Gut bei uns in trostloser Verlassenheit am Wege liegen bleibt? Im Zeitalter der Ringbildungen ist der einzelne normalerweise wirtschaftlich schwach und kann sich nicht durchsetzen. Das haben die Freunde Bungerts erkannt. Ganz wie einst Wagner es tat. Damit soll kein Vergleich zwischen Bungert und Wagner gezogen sein. Selbstverständlich wäre es auch ein Unding, um jedes einzelnen Künstlers willen eine besondere Vereinigung, sei es literarischer Klopffechter oder schwärmender und zahlender Ästheten, ins Leben zu rufen. Die Vernunft, die Wagner und manchen seines Kreises einst leitete, würde auch da zum Unsinn, die Wohltat von damals eine böse Plage für jetzt und die Zukunft werden. Aber es ließe sich etwas anderes erreichen.

Ich komme damit zu den abschließenden Bemerkungen, die ich in unserer Frage zu machen habe. Sie seien in einer Reihe von Vorschlägen zusammengefaßt, von denen ich hoffe, daß sie Beachtung finden werden.

1. Wir hören alle Tage bittere Klagen über Zurücksetzung schaffender Geister. Wie mancher Dichter oder Tonkünstler quält sich und findet keine Beachtung. Der Verkehr mit Verlegern und Bühnenleitern gestaltet sich von Tag zu Tag schwieriger. Die zum Zwecke der Versendung nötige Vervielfältigung handschriftlicher Werke ist teuer und den Armen oft unerschwinglich. Da springt die Idee ins Auge, eine Art von ästhetischer Agentur zu schaffen, eine oder mehrere Zentralstellen zur Prüfung und Empfehlung eingesandter Werke der Dicht- und Tonkunst, also etwas, das ein wesentlich von den künstlerischen Beratungsstellen großer Firmen Verschiedenes ist. Autoren, Bühnenleiter und Verleger hätten ein nicht sehr ungleiches Interesse an einer derartigen Einrichtung. Würde ein Werk zur Annahme empfohlen, so wäre ein Tag festzusetzen, an dem den Abonnenten — Theaterleitern oder Verlegern oder ihren Vertretern — durch den Verfasser oder einen Beauftragten die Arbeit vorgeführt würde. Das ergäbe für alle Beteiligten eine nicht unwesentliche Vereinfachung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des geschäftlichen Verkehres und verringerte die Unkosten insbesondere für den Autor, sein Werk in die Öffentlichkeit zu bringen. Eine solche Zentralstelle müßte literargeschichtlich und musikwissenschaftlich geschulte Männer und gebildete Praktiker in ihrer Leitung aufweisen. Da besondere Bureauräume kaum nötig wären und das Abonnement im Laufe schon einer kurzen Zeit sicherlich einen Gewinn bringen würde, erscheint der Vorschlag wichtig genug, ihn voran zu stellen, und dies um so mehr, als er ja der modernen Produktion zugute kommt, die bei der Auffrischung des Spielplanes wesentlich zu berücksichtigen ist.

2. Was die Einteilung des heutigen Repertoires anlangt, so ist in der Hauptsache entweder der Zufall maßgebend, oder aber es herrscht das Prinzip der Ausbeutung modischer oder modisch gemachter Werke. Das alte Kunstgut wird nicht planmäßig verwendet. Es wäre daher einer, etwa durch die „Internationale Musikgesellschaft" zu wählenden Kommission aufzugeben, motivierte Vorschläge zur Wiederbelebung älterer Werke zu machen.

3. Diese Kommission erhielte gleichzeitig die Befugnis, die Texte überarbeiten und eventuelle Retuschierungen an der Instrumentation vornehmen zu lassen. Ihr wäre auch die Sorge um Beschaffung neuer, passender und dichterisch wertvoller Übersetzungen anzuvertrauen.

4. Zur Hebung des Theaterbesuches käme außer der Belebung des Spielplanes an sich zweierlei in Frage: Einmal mehr als bisher das theaterentwickelungsgeschichtliche Moment zu betonen und z. B. Zusammenstellungen wie diese: „Entwickelung der komischen Oper", „Die Lustspieloper", „Hauptvertreter der Romantik", „Mozarts Meisterwerke", „Die Vorläufer Richard Wagners" usw., eventuell als Sonderabonnements zu geben; zum zweiten sollten die Versuche, auf einzelne Werke durch literarisch-künstlerische Einleitungen hinzuweisen, ausgebaut werden. Das ließe sich durch die Theater selbst nicht immer erreichen; sie aber könnten sich mit den Volksbildungsvereinen und diese mit Rednern in Verbindung setzen, die die Aufgabe gegen einen Pauschalsatz oder eine jedesmal zu zahlende Summe übernehmen würden. Die Förderung der modernen Kunst durch solche Einführungen, die selbstredend nicht von irgend jemand, sondern von erprobten Kräften zu geschehen hätten, liegt auf der Hand. Und auch das Verständnis der alten Kunst könnte durch sie eine wesentliche Bereicherung erfahren, ganz abgesehen davon, daß das Theater durch solche Veranstaltungen wieder der ihm vielfach verloren gegangenen Geltung einer ästhetischen Bildungsanstalt entgegengeführt werden könnte.

5. Da, wo der Begriff Hoftheater besteht, wäre zu untersuchen, ob er zu Recht bestehe. Das ist z. B. in Darmstadt nicht der Fall: Hier wird das Land zu nicht geringen Leistungen an das Theater herangezogen, wie das auch in Berlin geschieht. Bleibt der Begriff des Hoftheaters erhalten, so wird damit stillschweigend dem Monarchen das Recht einer gewissen Bestimmung über die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bühne eingeräumt. Dieser Zustand ist unter den heutigen Verhältnissen a priori unerträglich, mag der Monarch kunstverständig sein oder nicht. An dem Begriffe aus Liebedienerei gegen die Fürsten festzuhalten, ist unwürdig und ungeschickt.

6. Es bliebe auch die Frage eines künstlerischen Beirates für die Direktionen zu erwähnen. Richtig verstanden, läge in solchen, wohl ehrenamtlich zu versehenden Stellen kein Mißtrauensvotum gegen die Leitungen (das freilich oft genug vorhanden und auch berechtigt ist). Nur darum handelt es sich, daß dem Publikum und besonders dessen gebildetem Teile ein Einfluß auf das Theater und den Spielplan verschafft werde, auf den es als steuerzahlender Faktor ein nicht zu bestreitendes Anrecht hat. Ein solches System bewährt sich z. B. in Zürich seit Jahren.

7. Die neueste Erscheinung im Theaterleben, die Inszenierungskunst Reinhardts, bedeutet nichts anderes als einen mit großen und glänzenden Mitteln unternommenen, an sich freilich überaus fesselnden Versuch, die Bühnenwerke in ihrer Wirkung zu veräußerlichen. Das Auge wird statt des Ohres und des Intellektes befriedigt. Nicht derlei tut uns not, sondern eine Verinnerlichung der dramatischen Kunst. Diese Veräußerlichung des Dramas führt am letzten Ende zur Proklamierung einer mit Worten begleiteten Pantomime, die durch Kostüme und Dekorationen ihre Hauptanziehungskraft erhält.

8. Ob sich die schlimmste und traurigste, weil tiefststehende Konkurrenz unseres Theaterwesens, der Kinematograph, in der in der Zeitschrift „Der neue Weg“ vorgeschlagenen Weise mit Erfolg bekämpfen lassen wird, bleibt abzuwarten. Nach Art der Wirtschaftsbetrieb-Konzession die Bedürfnisfrage zur Geltung zu bringen, wäre an sich sicherlich erwünscht. Ebenso könnte man vorbeugende Maßnahmen gegen das Kino im Interesse der Jugend begrüßen. Doch sollten die Theaterleitungen die Schuld am Niedergang der Bühne nicht nur Faktoren beimessen, die sie nur indirekt angehen. Hauptsache für sie bleibt, an der Entwickelung des Theaters als einer kulturfördernden Anstalt zu arbeiten.

9. Man wird von seiten des Bühnenpraktikers manchen der gemachten Vorschläge als Schwärmerei bezeichnen. Ohne jede Frage. Sie sind es nicht. Gewiß soll das Theater so modern wie nur möglich sein, soll jedem Dichter und Komponisten der Gegenwart offen stehen wie auch dem Publikum aller Schichten, ohne daß der Polizei das Recht der Zensur zusteht. Ästhetische Fragen zu entscheiden ist nicht Sache der Polizei; das Urteil erwachsener Menschen über moralische Fragen zu gängeln ist ein Mißbrauch der Polizeigewalt. Das Theater muß frei sein wie alle Kunstarbeit. Da keine Kunst so schnell altert, wie die der Bühne, wird die Anzahl der für die Gegenwart zu gewinnenden älteren Stücke immer nur eine kleine sein. Es handelt sich nicht darum, die angegebenen Werke sozusagen auf einmal wieder auszugraben und vorzuführen, vielmehr darum, aus ihnen einen Ersatz für heute abgespielte Repertoirestücke zu schaffen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER PFARRER VON WOLFENWEILER UND SEIN LEBENSWERK

ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN VOLKSLIEDES

VON EDUARD MÖRIKE IN CHARLOTTENBURG

In der alten Markgrafenschaft Baden-Durlach, dort, wo auf den rebenumsäumten Höhen, den Vorbergen des Schwarzwaldes, der köstliche „Markgräfler" wächst, im fruchtbaren, überreichen Breisgau liegt das Dörfchen Wolfenweiler. Die nächste größere Stadt ist Freiburg. Wolfenweiler bildet mit den Flecken Leutersberg und Schallstadt ein Kirchspiel. Der Sitz des Pfarrers ist Wolfenweiler, das eingebettet zwischen Weinbergen, weiten Feldern und Wiesen, fern aller Hast und Unruhe, sich um seinen schlanken Kirchturm und sein mächtiges Pfarrhaus drängt.

Hier wirkt und schafft seit 17 Jahren ein Mann, der vier Jahrzehnte seines arbeitsreichen Lebens daran gesetzt hat, in die Seele seines Volkes hinabzusteigen, dort nach verborgenen Schätzen zu suchen. Er hat Gold, reiches, warmes Gold gehoben, Edelsteine und Demanten für die Krone des deutschen Volksliedes.

„Deutsch sein heißt: eine Sache um ihrer selbst willen treiben." Deutsch ist der alte Pfarrer von Wolfenweiler. Nicht trieb er seine Sache, um Geld und Ruhm einzuheimsen. Um ihrer selbst willen trieb er sie. Sie war ihm ein Lebensbedürfnis, eine Lebensaufgabe, vom Vater übernommen und nun, so weit man es überblicken kann, vollendet.

Wenn jetzt diese Zeilen das Interesse des Fachmannes wie des Laien nach dem badischen Kirchspiel hinlenken, so muß das geschehen! Dort ist ein Schatz von kerndeutschen Volksliedern gesammelt worden, die zwar bodenständig sind, die mit ihren lebenssaftigen Wurzeln im badischen Land hängen, die aber Perlen des deutschen Volksliedes sind. Sie sollen und müssen Gemeingut der deutschen Nation werden, gleich ihren schwäbischen oder bayerischen Schwestern. Denn es sind Lieder so voll altdeutscher Innigkeit, köstlicher Naivität, derben gesunden Humors, vaterländischer Begeisterung, wie sie eben nur dem deutschen Volksgemüt entspringen können.

Der zweite Grund dieser Veröffentlichung ist: das Lebenswerk eines alten Mannes zu krönen, zu einem bleibenden Abschluß zu bringen, ihm den Lohn zahlen zu können für eine vierzigjährige selbstlose Arbeit.

Johann Philipp Glock, Pfarrer zu Wolfenweiler, wurde am 10. Dezember 1849 als Sohn eines Lehrers und Kantors zu Schriesheim an der badischen Bergstraße geboren. Er studierte in Erlangen und Heidelberg. Hier in der alten Neckarstadt kam er in Verkehr mit Victor von Scheffel. Noch heute steht in dem Pfarrhaus das Tafelklavier, das

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scheffel in Heidelberg im Besitz hatte. Glock kam zuerst als Vikar nach Emmerdingen, von da nach Lahr, Pforzheim, Ladenburg am Neckar. Dann wurde er von der evangelischen Gemeinde Zutzenhausen im Elsenztal als Pfarrer gewählt. Zwanzig Jahre war er der Seelsorger in diesem Kirchspiel. Seit 1895 ist er in Wolfenweiler. Bereits sein Vater begann Volkslieder, die er von Burschen und Mädchen hörte, aufzuzeichnen. Diese Liebhaberei vererbte sich auf den Sohn. Er begann schon als Vikar von Dorf zu Dorf zu ziehen. Seine Ferienreisen waren Entdeckungstouren durch die Dörfer. Als er Pfarrer in Zutzenhausen war, versammelte er an Wintersonntagen die alten Weiber, die jungen Mädels in seinem Pfarrhaus. Da wurde nun gesungen. Lange währte es, bis eine gewisse Scheu vor dem Hochwürden überwunden war. Dann setzte sich der Pfarrer Glock an den Schreibtisch, lauschte den urwüchsigen Volksweisen, notierte sie, um sie dann am Klavier den Leuten vorzuspielen. Oft mußten die Niederschriften geändert werden, Varianten entstanden in den einzelnen Liedern. Die Liedtexte wurden aufnotiert. Bald war der Pfarrer Glock im ganzen Elsenztal als Liedsammler bekannt. Er zog in den einzelnen Gemeinden herum. Da stellten sich dann sogenannte „Liedträger“ ein. Da war denn die Ausbeute manchmal reich und schön. Doch es kamen auch Tage und Wochen, die nur Enttäuschungen und Fehlschläge brachten. So sammelte er Gedichte, schrieb die Noten, ordnete und sichtete das Material zwanzig Jahre lang. Bald hatte er das ganze Unterland, die Pfalz, das Neckartal, das Elsenztal abgestreift. In jedem Bauernhaus bekannt, aber auch von alt und jung verehrt und geliebt.

Was er in Zutzenhausen so erfolgreich begonnen hatte, setzte er in Wolfenweiler fort. Alte Mütterchen, die nicht mehr aus dem Lehnstuhl kamen, ließen den Hochwürden holen, damit sie ihm ihre Mädchenlieder mit ihren alten zittrigen Stimmen vorsingen konnten.

So entstand in beinahe 40 Jahren eine Sammlung von über 500 Weisen und Gedichten! Die Sprache ist meistens nieder- und ober alemannisch. Die oberalemannische Mundart reicht über Müllheim und Lörrach bis in das untere Wiesetal, die Heimat des alemannischen Volksdichters Hebel, und über Basel, Aargau, Thurgau, Solothurn und Zürich in das „Berner Ried“ hinauf. Der niederalemannische Dialekt herrscht vor abwärts durch das alte Hochberger Amt, die Herrschaft Mallberg, die Lahrer Gegend, das sogenannte Ried und zum Teil noch im Hanauerländchen.

Johann Philipp Glock hat nun diese 500 Weisen in einzelne Gruppen zerlegt. Er unterscheidet: Liebeslieder, Jägerlieder, religiöse Lieder und Soldatenlieder. Selbstverständlich sind viele Weisen darunter, die sich mit Liedern, die längst Gemeingut des deutschen Volkes geworden sind, berühren. Man findet schwäbische, thüringische usw. Um diese Gruppe handelt es sich hier aber nicht.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nach genauer Prüfung und gewissenhafter Sichtung des gesamten Materials bleiben über 150 Weisen übrig, die völlig autochthon sind, sich mit keiner bekannten Volksweise berühren, bisher noch nicht veröffentlicht sind und in der Tat eine gewaltige Bereicherung unseres deutschen Volksliederschatzes darstellen.

Johann Philipp Glock hat das Verdienst, das badische Volkslied gesammelt, der Forschung über das deutsche Volkslied neue wertvolle Quellen erschlossen, dem deutschen Volk neue Perlen seiner Volkslyrik geschenkt zu haben.

Bis zu den Jahren 1909 und 1910 lag das Material ungekannt und ungeachtet in dem Schreibtisch des Pfarrers. Er war zu weltfremd. Was wußte er in dem stillen Dorf von der Welt, die irgendwo da draußen liegen sollte? Auf Anraten verschiedener Freunde in Freiburg entschloß er sich, einen Teil zu veröffentlichen. Es erschien im Jahre 1909 in dem Verlag von Moritz Schauenburg in Lahr der „Breisgauer Volksspiegel. Eine Sammlung volkstümlicher Sprichwörter, Redensarten, Schwänke, Lieder und Bräuche in oberalemannischer Mundart. Ein Beitrag zur badischen Volkskunde für jedermann von Johann Philipp Glock." Das Büchelchen, das dem Schreiber dieses Artikels vorliegt, enthält kurze humoristische Erzählungen, dann Schwänke und volkstümliche Lieder verschiedenen Inhalts. Aber keine Noten! Nur die Liedtexte einer geringen Anzahl der gesammelten Volksweisen.

Im Jahre 1910 gab Glock im Braunschen Verlag, Karlsruhe, heraus: „Die historischen Volkslieder des Großherzogtums Baden, insbesondere die Kriegslieder der badischen Truppen in den Feldzügen des 19. Jahrhunderts." Aber wiederum nur Texte, keine Weisen. Zwar findet man auf der zweiten Seite eine Bemerkung folgenden Inhalts: „Die Melodieen der historischen Volkslieder, soweit dieselben Originalmelodieen sind, werden in dem zum Druck vorbereiteten II. Teile des Badischen Liederhortes[1]) erscheinen, worauf der Leser dieser Sammlung im voraus aufmerksam gemacht sei." Aber zwei Jahre sind vergangen, nichts ist erschienen. Wohl fand die bedeutende Sammlung bei den Kreisen, denen sie Glock vorlegte, Interesse und Begeisterung. Dr. Josef Pommer z. B., der erste Vorsitzende des deutschen Volksgesangs-Vereins in Wien und Schriftführer der Zeitschrift „Das Deutsche Volkslied", schrieb begeistert an den Sammler nach Prüfung einiger Weisen. Aber die Mittel und Wege fehlten dem weltfremden Pfarrer, um die Liedsammlung herauszugeben, und zwar so, daß sie nicht sofort wieder in Vergessenheit gerät oder gar zur Ausbeute gewissenloser Spekulanten werden kann.

Eines steht für denjenigen fest, der die Sammlung in ihrem ganzen Umfang kennen gelernt hat: es muß eine Möglichkeit geschaffen werden,

[1]) Die Bezeichnung „Badischer Liederhort" ist von dem Verleger gewählt, gegen den Willen des Herausgebers.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesem herrlichen Volksliederschatz zu einer würdigen Ausgabe zu verhelfen.

Bevor ich in diesem Sinne weitergehe, mögen einige Lieder und Weisen hier zum Abdruck kommen, die wohl am besten für sich selbst sprechen. Es sei ausdrücklich dabei bemerkt, daß keines von diesen Liedern bis jetzt, weder im Text noch in der Weise, veröffentlicht worden ist.

Das erste Lied: „Das Röslein an der Brust" ist bodenständig in dem Kinzigtal im Schwarzwald. Pfarrer Glock bemerkt dazu auf seinem Manuskript: „Vorgesungen von Herrn Stadtbaukontrolleur Otto Hoffmann in Freiburg i. B., welcher das Lied in seinen Jugendjahren in Wolfach im Kinzigtal von den Einheimischen lernte."

Der wundervolle, gemütstiefe Text heißt:

1. I hab emol e Ringle kriegt
von meinem Herzenslieb
und i hab ihr e Rösle geb'n,
:||: wie's halt im Summer blüht. :||:

2. Das Ringle hab i voller Freud
an mein klein Finger g'steckt
Und's Rösle het mein lieber Schatz
in sein Betbüchle g'legt.

3. Drauf habe mir uns zärtlich küßt
und das Versprechen geb'n,
daß wir in Treu uns lieben woll'n
für's ganze Erdenleb'n.

4. Und no nit ganz war's Johr vorbei,
war's Rösle nimmer rot,
Mein Schatz, der mir mein alles war,
war drobn beim lieben Gott.

5. Doch eh's gestorben isch, het's g'sait:
„Geh, wein d'r d' Aug'n nit aus!
Wir werden uns ja wiedersehn
dort drobn im Vaterhaus.

6. Und kommst du nauf in's Himmelreich
am Ring erkenn' i dich,
und an dem Rösle an der Brust,
an dem erkennst du mich!"

Hand in Hand mit dieser Innigkeit und kindlichen Poesie geht ein kerniger, derber Humor, so z. B. in einem Original-Volkslied aus dem Schwarzbachtal, vorgesungen von dem Gastwirt Julius Lang, genannt der „Leierle" in Waibstadt.

Das Lied heißt: „Schutz vor dem Gewitter"

1. 'S steht e G'witter am Himmel,
awer dunnre[1]) dud's net.
Steig rei in mei Schlägle,[2])
awer rumple[3]) derfscht net!

2. Und wenn du duscht rumple,
so hören's mei Leut',
no fragt mi mei Vadder:
„Ei Mädle, was geit's?"[4])

3. „Ei Vadder, 's geit nix und
i lieg jo im Bett,
mei allerliebscht Schätzel
hot rei zu mir gwett.[5])

4. Mei allerliebscht Schätzel
des werd jo tropfnaß'
do draus bei dem Wetter
und sell[6]) isch ka Spaß.

5. Und wenn mei Schatz naß werd
no kriegt er en Kropp,[7])
des möcht i net hawe
am End wär's sei Tod.

6. Und ohne Schatz lewe,[8])
des kann jo net sei,
drum gang i an's Schlägle
und loß mein Schatz rei!"

[1]) dunnre = donnern. [2]) Schlägle = Dachkämmerlein. [3]) rumple = poltern. [4]) geit's = giebt's. [5]) gwett = gewollt. [6]) sell = solches. [7]) Kropp = Kropf. [8]) lewe = leben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neben diesen Liebesliedern stehen Soldatenlieder, d. h. dem Inhalte nach nicht Lieder, die in den badischen Regimentern heimisch sind. Sie sind natürlich eng mit kriegerischen Ereignissen der vaterländischen Geschichte verbunden. In der Sammlung findet sich ein Volkslied aus dem Kriege 1870. Pfarrer Glock bemerkt dazu: „Vorgesungen von Friedrich Steck in Zutzenhausen im Elsenztal, welcher es in den 70er Jahren bei den badischen ‚gelben' Dragonern in Bruchsal lernte und in seine Heimat verpflanzte." Das Lied heißt:

„Der Husar von Marslatour"

1. Es war einmal ein junger Husar,
der liebt' sein Schatz ein ganzes Jahr,
ein ganzes Jahr und noch viel mehr,
die Liebe nahm kein Ende mehr.

2. Dann zog er fort ins blut'ge Feld,
sein Schatz daheim die Stunden zählt,
die Stunden zählt sie Tag und Nacht,
doch keine hat ihn heimgebracht.

3. Denn dieser tapfre junge Husar
wohl in der Schlacht gefallen war,
gefallen war er blutig rot,
bei Marslatour zwang ihn der Tod.

4. Doch eh er sank zur Erde hin,
da blickt sein Aug' zur Heimat hin,
zur Heimat hin schickt er zum Schluß
dem treuen Lieb den letzten Gruß:

5. „Leb wohl, mein Lieb im Heimattal,
dich grüß ich jetzt zum letztenmal,
zum letztenmal reich ich die Hand,
wir seh'n uns drob'n im Vaterland."

Unter der großen Menge ähnlicher Lieder verdient vor allem das „Beresina-Lied" Interesse. Es ist heimisch in Eschelbronn und stammt aus dem Jahre 1812. Es ist bezeichnend für die Lebenskraft des Liedes, daß es sich ein Jahrhundert lang von Generation zu Generation erhalten hat. Pfarrer Glock war der erste, der Wort und Weise notierte. Er hat den Text in der obenerwähnten Ausgabe der historischen Volkslieder veröffentlicht. Dennoch soll es hier noch einmal zum Abdruck kommen, da es mit zu den schönsten Soldatenliedern gehört.

Das Beresina-Lied (1812)

1. Zu Moskau, o ihr lieben Leute,
wo eine ganze Stadt ist abgebrannt,
da hörte man ein Klagen, Weinen,
das Kriegsglück hatte sich gewandt.

2. Die groß' Armee mußt' retirieren,
bei Tag und Nacht durch Eis und Schnee,
die Russen ach! sie hatten's kein Erbarmen,
uns tat der Hunger und die Kälte weh.

3. Dort an dem Strand der Beresina,
wo Scholl auf Scholle eisig floß herbei,
da haben wir's, die bad'schen Kanoniere,
gezeigt, was deutsche Treue sei.

4. Den Markgraf Wilhelm in der Mitten,
hielten's wir aus bei unserem Geschütz,
und ließen fahren manche Stunde
auf die Kosaken Blitz auf Blitz.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

5. Doch als die letzte Stunde war gekommen,
da rief der Hauptmann von der Batt'rie:
„In Gottes Namen jetzt hinüber!"
Und nüber ging's, doch fragt uns nur
nicht wie.

6. Viel hundert Leichen lagen auf der
Brucken
von Mann und Roß, zerschossen blutig
und über Brüder, über Kameraden [rot,
hinüber ging's, es zwang die bittre Not.

7. Doch als wir drüben waren aufgefahren,
mit unserem G'schütz, da sahen wir's
zurück:
O Herr des Himmels, welch ein Jammer,
zerschossen brach in Stücke jetzt die
Brück.

8. Lebt wohl, ihr Brüder, Kameraden,
ihr sankt hinunter in ein nasses Grab.
Wir aber mußten wieder retirieren,
und die Kosaken sparten nicht den
Trab.

9. Und als wir endlich angelanget
zu Königsberg im großen Lazarett,
da fand so mancher brave Invalide
im Preußenland das letzte Ruhebett.

10. Wem ist denn dies Liedlein gelungen?
Zwei badische Kanoniere, die haben's
gesungen,
sie haben miteinander verlassen Preußen
und täten's nach ihrer Heimat reisen.

Ein ganz herziges Lied aus der Sammlung soll hier noch seinen Platz finden. Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird den Humor, der in dem Liedchen liegt, doppelt empfinden. Es ist so ganz aus dem Gemüt des badischen Bauernburschen heraus. Das Lied heißt: „Die zerbrochene Laterne". Lied aus dem Bruhrain, vorgesungen von Friedrich Mampel in Kirchheim bei Heidelberg.

1. Ach Sannche, liebs Sannche,[1]
ach lehn[2] mir dei Latern,
denn es ist jo sticke[3] dunkel
und es leucht heut' ka Stern.
La dizindra, la dizindra ralla.

2. Mei Laternche kannscht hawe,[4]
awer nimm dich in acht:
Wenn's emol[5] verbrochen isch,
wird's halt nimmer g'macht.
La dizindra, la dizindra ralla.

3. Sie nahm das Laternche,
steckt's Lichtl hinei,
uf emol macht's pitsch-patsch,
zerbrochen dud's sei.
La dizindra, la dizindra ralla.

4. Ach Mädche, schöns Mädche,
geb acht auf dei Latern,
wenn se emol gekracht hat,
kann se net mehr g'flickt wern.[6]
La dizindra, la dizindra ralla.

Diese wahllos herausgegriffenen Proben aus der überreichen Sammlung des Pfarrers Glock werden jedem Leser bestätigen, daß hier ein Schatz gesammelt worden ist, der nie mehr verloren gehen darf. Es sind eben Volkslieder. Es kommt dem Volkspoeten nicht auf den genauen Rhythmus des Versmaßes an, die Gedanken sind sprunghaft, er überläßt dem Leser die Brücke zu schlagen; auch der Satzbau als solcher läßt, an den bei uns festgelegten Regeln der neuhochdeutschen Schriftsprache gemessen, nicht selten etwas zu wünschen übrig. Dem Volkslied haftet der Erdgeruch der heimatlichen Scholle an, auf der ein jedes gewachsen ist. Wer aber ein

[1]) Sannche = Susannchen. [2]) lehn = leih. [3]) sticke = stock. [4]) hawe = haben. [5]) emol = einmal. [6]) wern = werden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freund des Volkes ist, wer Ohren hat zu hören, der vernimmt in den Weisen das unverfälschte Gewissen des Volkes, sein tiefes Gemüt, eine sentimentale Innigkeit, seinen gesunden Humor. In seinen Liedern offenbart sich das Volk mit seinen Tugenden, mit seinen Fehlern. Wie es leibt und lebt in Freud und Leid, in Arbeit und Feierstunde, in Ernst und Scherz, am guten und am bösen Tag, hier himmelhoch jauchzend, dort zum Tode betrübt, bald fein witzig nur andeutend und den Stachel der Ironie launig verbergend, bald für unseren Geschmack etwas stark gesalzen und gepfeffert, aber trotzdem in allem volkstümlich, d. h. praktisch und einfach, kurz und gut, ehrlich und wahr!

Zu diesen hier angeführten Texten finden sich in der Musikbeilage dieses Heftes die Weisen. Sie sind vorläufig nur in der Melodiestimme notiert. Die Harmonisation muß natürlich die denkbar einfachste sein, so wie wir es bei unseren herrlichen Volksliedern für Männerchor gewöhnt sind. Außerdem sind noch einige Weisen hinzugefügt, deren Text-Veröffentlichung über den Rahmen eines Artikels hinausginge.

Vereinigen wir nun Wort und Ton, so erkennen wir, daß die Sammlung des Pfarrers Glock eine beträchtliche Bereicherung des deutschen Volksliedes ist. Vor allem wird die musikhistorische Forschung an diesem Ergebnis nicht vorbeigehen dürfen. Aber auch für alle, die das Volk und sein Lied lieben, ist hier ein blühendes Neuland erschlossen. Insbesondere erhalten unsere Männerchöre ein neues, reiches Liedermaterial. Trotz des Kunstliedes ist der Männerchor immer noch der prädestinierte Pfleger und Verweser des deutschen Volksliedes. Gerade das Volkslied muß bei den Vereinschören im Vordergrund stehen. Der badische Volksliederschatz bietet ihnen nun wieder neues Material.

Wenn es diesen Zeilen geglückt sein sollte, in Forscherkreisen, in Künstlerkreisen, bei den Verlegern Interesse für eine echt deutsche Sache erregt zu haben, so haben sie ihren Zweck erfüllt. Der persönliche Wunsch des Verfassers ist: es möge sich ein Verleger finden, der seine Ehre darin sucht, dem deutschen Volke eine Gabe zu bieten, die aus deutschen Herzen entsprungen ist. Es müßte für die Harmonisierung der Lieder, für den vierstimmigen Männerchorsatz ein Mann gefunden werden, der mit ähnlicher Materie jahrelang vertraut ist. Ich denke dabei an die Chorleiter der großen Männerchöre, z. B. Felix Schmidt in Berlin, Max Wiedemann in Berlin, Gustav Wohlgemuth in Leipzig. Außerdem müßten die Volksweisen einstimmig, mit leichter Klavierbegleitung versehen, herausgegeben werden.

Möge der Pfarrer von Wolfenweiler, in der Abendsonne seines arbeitsreichen Lebens stehend, das Bewußtsein bald empfinden, daß selbstloses Arbeiten im deutschen Kunstleben immer noch seinen idealen Lohn findet!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NOVA BEETHOVENIANA

VON DR. MAX UNGER IN LEIPZIG

V. Schluß

Ein Brief von Friedrich Rochlitz über eine in Aussicht genommene Egmont-Aufführung

Der folgende Brief von Friedrich Rochlitz ist nur aus dem äußerlichen Grunde an dieser Stelle eingereiht worden, weil eben erst von gewissen gleichen Absichten Beethovens und Rochlitzens die Rede war. Erst, wie sich zeigen wird, mehrere Jahre nach des Meisters Tode geschrieben, hat er zwar keinerlei Beziehung auf Beethovens Leben, ist aber fesselnd genug, um hier mitgeteilt zu werden, da er erneut Zeugnis von der Wertschätzung ablegt, die sein Schreiber, einer der ersten Schriftsteller, die für Beethovens Werke warm eintraten, für ihn hegte. Der mir vorliegende Brief von Rochlitz, der übrigens, wie zum Verständnis des Schriftstückes im voraus gesagt sei, im Vorstand der Gewandhauskonzerte saß, hat folgenden Wortlaut:

„v. G. [?] (Windmühlgasse, Haus des Zimmermeisters Friedrich.) d. 10ten Jan.

Ew. Wohlgeb.

verstatte ich mir, eine Bitte vorzutragen, da sie nicht mich, sondern ein Institut betrifft, das Sie, wie ich, achten und lieben; und eine Angelegenheit, mit welcher es ohne Zweifel derselbe Fall ist.

Ich spreche von dem hiesigen Abonnements-Concert im Gewandhaus-Saale, unter dessen Vorstehern ich bin. Wir wünschen, und mit uns viele, daß Beethovens köstliche Musik zu Göthe's Egmont endlich einmal wieder zu Gehör gebracht werde. Sie hat, wiewohl stets mit Enthusiasmus aufgenommen, mehrere Jahre ruhen müssen, weil es uns an einem guten Declamator des Commentars des Hrn. Consistorialraths Mosengeil fehlte.

Solch ein wahrhaft guter Declamator könnten Sie nun seyn, wenn es Ihnen gefiele, sich dazu herzugeben — nicht sowohl um dieser meiner Bitte, als vielmehr um des Werkes und seines großen Urhebers willen. Ich weiß es wohl: ich bitte um nichts Geringes. Durch die nicht ganz statthafte Mischung des blos Erzählenden und einzelner Stellen des Egmont selber, ist es erschwert, den Mittel-Ton zwischen Beydem festzuhalten, der doch nöthig ist, um das Ganze zu verbinden, und den von allen hier damit aufgetretenen Declamatoren, die ich gehört, nur Iffland vortrefflich und Stein (unter Küßner) ziemlich gut zu treffen und zu halten vermochte. Wer wollte aber auch einem Manne, wie Sie sind, Geringes zumuthen?

Also nochmals: Ich bitte, daß Sie jenes Geschäft gefälligst übernehmen. Das Werk ist angesetzt für den 16ten Concertabend, den 26sten Februar. Wäre Ihnen aber aus irgend einer Ursache dieser Tag nicht genehm oder hätten Sie sonst Etwas über die Ausführung zu erinnern: so würden Sie sich darüber nur mit Hrn. Musikdirector Pohlenz zu besprechen haben.

Hiermit empfehle ich mich Ihnen in Hochachtung, sehe einer günstigen Entscheidung mit Verlangen entgegen, und sage Ihnen dafür schon im voraus meinen verbindlichen Dank.

Friedr. Rochlitz."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dieser Brief ist leider ohne Angabe des Empfängers und des Jahres der Niederschrift aufgesetzt. Wenigstens wird sich aber das Jahr mit ziemlicher Sicherheit bestimmen lassen. Erstens beschränkt ihn der Hinweis auf den Musikdirektor der Gewandhauskonzerte, Chr. A. Pohlenz, natürlich auf die Zeit von dessen Tätigkeit an jenem Institut, nämlich auf die Jahre 1827—1835. In dieser Zeit fanden nur in den Jahren 1829 und 1835 Abonnementskonzerte am 26. Februar statt. Nach Dörffels Aufstellung in seiner „Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig" gelangte nun die Egmontmusik in den Jahren 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1827, 1828, 1830, 1831 und 1835 zur Aufführung. Das Jahr 1829 (an dem keine Aufführung stattfand) steht vor allem deshalb außer Frage, weil darauf Rochlitzens eigene Bemerkung nicht paßt, daß die bewußte Musik aus Mangel an einem guten Sprecher mehrere Jahre habe ruhen müssen. Dies stimmt aber ausgezeichnet auf das Jahr 1835, das als noch in Frage kommend übrig bleibt. Zwar fand die Wiedergabe der Musik hier auch nicht am 26. Februar, sondern erst am 26. März in einem Extraabonnementskonzert statt. In diesem Konzert war der Hofschauspieler Bolzmann, der schon am 4. März 1830 zu demselben Zwecke mitgewirkt hatte, der Deklamator des verbindenden Textes. Daraus nun, daß eine Bezugnahme des Schreibers auf des Empfängers etwaige frühere Übernahme des gesprochenen Textes fehlt, schließe ich wohl mit Sicherheit, daß der Brief nicht an diesen Bolzmann gerichtet war, sondern daß die Bitte von einem unbekannten Sprecher abgeschlagen wurde.

VI.

Von einigen Wiener Aufführungen Beethovenscher Werke im Jahre 1812

Die folgenden Berichte von Aufführungen Beethovenscher Werke, die ich in der Hauptsache einer Zeitschrift, „Paris und Wien" (1812) betitelt, aber auch dem Tübinger „Morgenblatt für gebildete Stände" desselben Jahres entnahm, teile ich um so lieber mit, als bei der damals immer noch sehr geringen Teilnahme, die die Presse für Konzerte hatte, sonst nur wenig oder gar nichts von vielen Aufführungen bekannt geworden ist. Zwar — das muß gleich vorausgeschickt werden — geht der Berichterstatter der zuerst genannten Zeitschrift in den meisten Fällen recht wenig besonders auf das einzelne Werk selbst ein; immerhin muß man es aber schon willkommen heißen, daß er auch die übrigen Nummern des Programms und seine Ausführenden mit erwähnt, deren Unkenntnis bisher als ein gewisser Mangel empfunden werden mußte (Thayer-Deiters-Riemann, III, S. 302).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der erste Bericht, den ich über diese Aufführungen fand, betrifft die erste Wiedergabe des Es-dur-Klavierkonzertes in Wien. Theodor Körner, der anwesend war, sagt über das Werk kurz und bündig, daß es durchgefallen sei. Unser vorliegender Bericht mildert dies Urteil (eben so wie der in Castelli's „Thalia" enthaltene, der a. a. O. S. 167 mitgeteilt ist) bedeutend und sucht den nur geteilten Beifall auf äußere Umstände zurückzuführen.

Das Konzert wurde von dem jungen Carl Czerny bei Gelegenheit von lebenden Bildern gespielt, die im Theater am Kärnthner Thor nach berühmten Gemälden von Poussin, Raphael und Guido Reni gestellt wurden. Nachdem sich der Berichterstatter der genannten Zeitschrift eingehend darüber verbreitet hat, fährt er über die musikalischen Darbietungen so fort (a. a. O., 1. Stück, S. 151):

„Die Zwischenpausen wurden durch Instrumental- und Vocalmusik ausgefüllt und bei einer solchen Gelegenheit hörten wir zum ersten Mal einen Zweig jener berühmten Sängerfamilie, die Demoiselle Therese Sessi. Sie sang eine Scene und Cavatina aus ‚Adelasia und Alerano'[1]) mit gutem Tact und einfachem Vortrage, mit angenehmer, aber nicht vorzüglich hoher und genugsam gebildeter Stimme. Ein großes, ganz neues für das Pianoforte componiertes, und Sr. k. k. Hoheit, dem Erzherzog Rudolph von Louis von Beethoven gewidmetes Conzert konnte bei aller Kraft und Originalität den allgemeinen Beifall nicht erringen. Man macht demselben Mangel an weichen Modulationen zum Vorwurf; ich glaube aber, daß diese nur in der Ausführung verloren giengen, weil ein großes Theater, wie das am Kärnthner Thor überhaupt nicht zu Conzerten dieser Art geeignet seyn dürfte. Die Kunstfertigkeit, mit welcher Herr Maiseder, Solospieler der k. k. Hoftheater, auf der Violine einige selbstcomponirte Variationen des Marsches aus der ‚Aline'[2]) vortrug, erregte Bewunderung; er ist ein Schüler des Clement, übertrifft denselben aber an Lieblichkeit des Vortrags bei weitem."

Von dem Bericht, den sich das Tübinger „Morgenblatt für gebildete Stände" (1812, S. 236) von derselben Veranstaltung einsenden ließ (die übrigens, wie man darin erfährt, am 12. Februar stattgefunden hatte), sei nur der das Klavierkonzert selbst betreffende Teil hier angeführt:

„Ein . . . ganz neues Concert für das Pianoforte, von Louis von Beethoven komponirt, . . . vorgetragen von Hrn. Karl Ccerny, erhielt keinen großen Beyfall. Es scheint überhaupt die Frage zu seyn, ob ein Concert auf dem Fortepiano in einem großen Theater zweckmäßig gegeben werden kann? und wenn wir dem Hrn. Ccerny wegen Geläufigkeit und Ausdruck im Vortrage alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, so möchte auf der andern Seite die Komposition durch Künstlichkeit und sogar durch Sprünge sich vielleicht mit Recht einige Vorwürfe zugezogen haben. Meine Aufmerksamkeit verlor oft die Verbindung der Ideen und gewann keine eigentliche Klarheit. Das Orchester stimmte auch nicht zweckmäßig ein und ein großer Theil erklärte die Musik für langweilig [!]."

Armer Beethoven! Noch ärmerer Kritikus!

[1]) Oper von S. Mayr.

[2]) Damit ist wahrscheinlich von einer ganzen Anzahl Opern gleichen Namens die von Boïeldieu gemeint.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nur wenige Worte sind es, die unsere erste Zeitschrift „Paris und Wien" über die Wiedergabe des Marsches und Chores aus den „Ruinen von Athen" im Konzerte Clements berichtet. Aus dem Grunde, weil sonstige Bemerkungen darüber ganz fehlen und weil sie doch wohl als erste Aufführung eines Teiles aus dem Werke in Wien gelten muß, sei das Wenige jedoch nicht übergangen. Der Bericht über das Konzert am 22. März lautet folgendermaßen (a. a. O., 1. Stück, S. 170/1, vom April):

„In dem großen Instrumental- und Vokal-Conzerte des Musikdirectors Clement, im Theater an der Wien, befriedigten das Violin-Conzert und die Phantasien desselben nicht allgemein. Abgerechnet, daß das Orchester durchaus nicht im Einklange war, ist auch der Bogenstrich des Herrn Clement zu kurz und scharf. Neu war uns der von Louis von Beethoven zur Eröffnung des prachtvollen Pester-Theaters componirte Marsch und die musikalische Begleitung des Schillerschen Liedes ‚Die Glocke' von Andreas Romberg zu Hamburg. Der kraftvolle hohe Styl des erstern verlor durch die fehlerhafte Executirung, und die Musik des letztern entsprach, wie der Vortrag des Textes von einigen Sängern, dem Geiste der Dichtung nicht."

Recht fesselnd ist der vierte und letzte mir vorliegende Bericht über das erste Konzert Schuppanzighs, der sich besonders durch sein Eintreten für Beethovens Quartette bekannt gemacht hat. Am 3. Mai war der Augarten eröffnet worden, am 5. d. M. gab Schuppanzigh sein Konzert, dem allerdings eine recht kunterbunte Vortragsfolge zugrunde lag. Die im folgenden Bericht angeführte Symphonie war die in c-moll. Armer Beethoven, deine Schicksals-Symphonie unmittelbar vor einem Mandolinenkonzert! Lesen wir die Schilderung (a. a. O., S. 268/9):

„. . . Zahlreicher und von einer gewähltern Gesellschaft besucht, war einige Tage darauf[1]) das erste, von Hrn. Schuppanzig in diesem Augarten gegebene Conzert. Wir hörten die Ouvertüre aus Johanna von Mehul, schön componirt und gut gegeben, eine große majestätische Symphonie von Beethoven, ein artiges Mandolin-Conzert, von einem jungen vielversprechenden Compositeur, Riotte, eine Arie aus Cimarosa,[2]) gesungen von Mad. Cittadini, ohne großen Effect, ein Potpourri auf dem Forte Piano von Moscheles, und zum Beschluß die Ouvertüre aus Prometheus, von Beethoven. Sie sehen, daß es an einem guten Inhalte nicht fehlte; allein die ganze Anordnung war fehlerhaft, und Hr. Schuppanzig, ein beliebter Quartett-Spieler, eignet sich wegen Mangel an Haltung und Sicherheit des Vortrags gar nicht zum Conzertspieler. Es ist unerhört, ein Conzert auf der Mandoline nach jener kraftvollen, auf allen Effect des Orchesters berechneten Symphonie des Beethoven folgen zu lassen; denn abgerechnet, daß Symphonieen nicht in die Mitte einer Akademie gehören, wirkt der grelle Kontrast eben so nachtheilig, als wenn der von einem hohen klassischen Werke ergriffene Geist sich sogleich zur Betrachtung eines lieblichen Blumenstraußes wenden soll. Daher gieng auch die schöne Schluß-Ouvertüre beinahe ganz verloren; das Publikum war gesättigt, und versagte seine fernere Theilnahme.

[1]) Nach der Eröffnung des Gartens.
[2]) Oper von N. Isouard.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VII.

Wie man mit Rücksicht auf Beethoven einen Angriff auf die „Allgemeine Musikalische Zeitung" unternahm

Einen in mehr als nur einer Hinsicht bemerkenswerten Angriff auf die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" enthielt eine Nummer des Jahrgangs 1823 der „Begleiterin des Freimüthigen", des besonders durch die frühere Schriftleitung Kotzebues bekannten ehemaligen Berliner Familienblattes. Bevor er hier mitgeteilt und ein bestimmtes Urteil darüber gefällt werden soll, sei lediglich vorausgeschickt, daß er in seinem überwiegenden, hier wiederzugebenden Hauptabsatz dem Weimarer „Journal für Literatur, Kunst und Luxus" entnommen war, und daß sich die einleitenden Worte in arg anzüglicher Weise gegen die Leipziger Firma Breitkopf & Härtel (bei der die „Allgemeine Musikalische Zeitung" bekanntlich herauskam) mit dem Vorwurf richten, sie bringe nur Besprechungen von Werken, die in ihrem eigenen Verlage erschienen. Der hier in Betracht kommende Hauptteil des „Rüge" betitelten geharnischten Vorstoßes steht in der No. 48 (S. 192) des genannten Blattes vom Jahre 1823 und geht folgendermaßen vor:

„Woher mag es doch kommen, daß die sonst so verdienstliche Leipziger musikalische Zeitung schon seit einer langen Reihe von Jahren die Beurtheilung, ja selbst die Anzeigung der Beethovenschen Werke versäumt, welche doch von jeher zu den wichtigsten Erscheinungen der musikalischen Literatur gehörten? Gewiß beklagt es jeder Kunstfreund: daß die musterhaften, gründlichen Rezensionen solcher Werke, welche vormals dieses viel (?) gelesene Blatt zierten, längst daraus verschwunden sind, und dagegen wortreichen Anzeigen zum Theil unbedeutender Werke Platz gemacht haben. Der Abgang eines vollständigen musikalischen Anzeigeblattes ist um so bedauerlicher, je mehr die Beschaffenheit des deutschen Musikalienhandels zu wünschen übrig läßt. Dem Kunstfreund, auch wenn er sich mit zehn und mehreren Musikhandlungen in Verbindung setzen wollte, bleibt es unmöglich, auf diesem Wege von allen neuen Kunsterzeugnissen sich Kenntnis zu verschaffen. So hat denn auch weder das bei Friedrich Hofmeister zu Leipzig im Jahr 1819 erschienene lobenswerthe thematische Verzeichniß der Beethovenschen Werke (bis mit dem Werke 102) noch das dem 106ten bei Artaria und Comp. zu Wien erschienenen Werk beigefügte Compositionenverzeichniß ganz vollständig geliefert werden können. Seit dem letztgedachten 106. Werke sind die beiden ausgezeichneten Pianofortesonaten, 109. und 110. Werk, erschienen. Eine dritte, das 111., hat die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung zu Berlin vor beinahe zwei Jahren angekündigt; man hat sie aber bis jetzt nicht erlangen können, ja, nicht einmal Nachricht von ihrem (doch wohl nicht bis auf den heutigen Tag verspäteten?) Erscheinen.[1]) Welche Werke aber unter 107. und 108. und sodann unter 112. bis zu 120 erschienen sind? und wo? ist uns leider noch ein Geheimniß, und es wäre wohl zu wünschen, daß irgend ein Anzeigeblatt sich auf alle Compositionen ohne Unterschied, ob sie in dieser oder jener Verlagshandlung erschienen, erstrecken, inmittelst aber ein Verehrer Beethoven's sich das Verdienst

[1]) Eine größere Besprechung des bei A. M. Schlesinger in Berlin herausgegebenen Werkes erschien in derselben Zeitung, 1823, S. 93/94.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erwerben möge, das Verzeichniß seiner Werke zu ergänzen und fortzusetzen.' [Nachsatz der ‚Begleiterin':] Für die musikalische Literatur dürfte es deshalb ein Gewinn sein, daß in Berlin eine neue musikalische Zeitung erscheint, die nicht egoistisch, sondern eine wirklich allgemeine sein, und, großmüthig genug, auch Werke anzeigen und würdigen wird, die bei Breitkopf und Härtel erscheinen. —"

Wenn auch dieser Angriff an sich nichts eigentlich Neues zu Beethovens Leben oder Schaffen hinzufügt und nach diesen Seiten hin keinerlei Kommentars bedarf, so ist er doch besonders aus einem Grunde von nicht geringer Bedeutung, deshalb nämlich, weil sich das Berliner Blatt seiner bedient, um die Berechtigung der Gründung eines neuen musikalischen Fachblattes auszuweisen. Heutzutage, wo wir vielleicht einen sachlicheren Maßstab anzulegen vermögen als damals, müssen wir über die Handlungsweise der Leipziger Verleger unbedingt anders urteilen. Wenn man bedenkt, daß diese ihre Musikzeitung manche Zeiten hindurch nur unter großen Opfern weiterführten, so kann man es ihnen nicht im geringsten verübeln, wenn sie solche durch Bevorzugung von Anzeigen und Besprechungen in ihrem eigenen Verlage erschienener Werke wieder wettzumachen versuchten. Wenn übrigens Dr. August Kuhn, der damalige Herausgeber des „Freimüthigen", wenige Seiten nach obiger „Rüge" in einer Erklärung behauptet, daß der Schlesingersche Verlag, wo sein Blatt erschien, in keiner Weise auf dessen Inhalt seinen Einfluß geltend mache, so ist das wohl nur cum grano salis zu verstehen; denn gerade eine ganze Anzahl solcher von der Leipziger Zeitung unbesprochenen Beethovenscher Werke waren in dem Berliner Verlage erschienen, und gerade jenes in dem Zusatz des „Freimüthigen" in Aussicht gestellte musikalische Fachblatt kam mit dem Beginn des neuen Jahres ebenfalls bei Schlesinger in Berlin als „Berliner allgemeine musikalische Zeitung" (1824—1828, geleitet von Ad. Bernh. Marx) heraus. Dabei sei gleich auch einmal darauf mit hingewiesen, daß zwischen dieser Neugründung und dem Verschwinden der obigen „Begleiterin des Freimüthigen", die den Untertitel „Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste" trug, natürlich ein ursächlicher Zusammenhang bestand. Daß aber die neue Musikzeitung selbst nicht imstande war, das von Kuhn gegebene Versprechen einzulösen, daß sie es vielmehr nicht anders als die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" hielt, das beweist schon die Inhaltsangabe des ersten Jahrganges, die zwar auch eine Anzahl von Besprechungen Beethovenscher Werke aufweist, ihren eigenen Verlagsnummern indes so viel Platz einräumte, daß für diejenigen von anderen Verlegern gar wenig mehr übrig blieb. Wie hoch Beethoven, das sei schließlich noch hinzugefügt, die neue Zeitung schätzte, das geht aus den wenigen Worten hervor, die er am 15. Juli 1825 nach Berlin schrieb:

„Mit großem Vergnügen erhielt ich Ihre allgemeine Berl. Musikzeitung, und bitte Sie, mir selbe immer teilhaftig zu machen. Durch Zufall gerieten mir einige

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Blätter davon in die Hände, worin ich den geistreichen Hr. Redakteur Hr. Marx sogleich erkannte und wünsche, daß er fortfahre, das höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches Gewinn für dieselbe sein wird und das bloße Silbenzählen etwas in Abnahme bringen dürfte."

VIII.

Ein unbekannter Brief Beethovens an Tobias Haslinger

Es macht mir eine besondere Freude, diesen Beethovenforschungen auch einen noch ungedruckten Brief des Meisters einfügen zu können, einen Brief, der, so kurz wie er ist, doch auch etwas Neues enthält. Daß er noch unveröffentlicht ist, dafür bürgt natürlich sein Fehlen in den Gesamtausgaben der Briefe Beethovens sowie im letzten Bande Thayers.

Er ist bis auf ein paar Zeilen am Schluß und auf die Unterschrift Beethovens von fremder Hand[1]) geschrieben, und zwar auf eine Seite. Die Adresse auf der ihr anhängenden Seite lautet (ebenfalls nicht von Beethoven):

„An
Seine Wohlgeboren
Herrn Tobias Haßlinger
in
Wien."

Er ermangelt jeglichen Stempels usw. und ist daher nicht mit der Post geschickt worden.[2]) Der Wortlaut ist folgender:

„Lieber Haslinger!

Se. Excellenz Hr. Graf v. Dietrichstein wünschen zu einem Hoffeste, welches nächster Tage Statt haben soll, die Partitur des Terzetts zu haben, welches bey meiner zweyten Academie im Redoutensaal aufgeführt wurde. Ich würde sie ihm mit Vergnügen geben, da ich sie aber in Wien habe, wo sie erst aus einem Wust von Musicalien hervorgesucht werden müßte, so schicke ich den Überbringer zu Ihnen, u. hoffe, Sie werden ihm selbe nicht abschlagen. Diese Woche wahrscheinlich komt Carl nach Wien, u. wird auch zu Ihnen komen. | gib er's her
Baden am 10 October 824

Bester, Es muß seyn Bester, heraus damit.

Euer Freund

Beethoven "

[1]) Ob vom Neffen Karl, der in dem Briefe auch erwähnt ist und „damals dem Oheim in seiner Korrespondenz behilflich" war (Thayer V, S. 155), vermag ich nicht zu entscheiden. Die Schrift ist die einer sauberen und ausgeschriebenen Hand, die sich von Beethovens derben Zügen stark abhebt. Was unter den Strich gestellt ist, ist von Beethovens eigener Hand. Dieser Strich ist von anderer Hand zur deutlichen Auseinanderhaltung der beiden Handschriften in der Urschrift hinzugefügt.

[2]) Dies geht auch aus dem Briefe selbst hervor.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was dieses Schreiben vor allen Dingen an Neuem bietet, ist eine in Aussicht genommene Wiederholung des Terzetts, das während der „Großen musikalischen Akademie" Beethovens am 23. Mai 1824, der zweiten dieses Jahres, zur Aufführung gelangte. Es war das Terzett „Tremate, empij, tremate", das bei seiner Wiedergabe gegen Beethovens Willen als „neues" bezeichnet worden war, obgleich seine Entstehung bereits ins Jahr 1801 fiel.

Von einer erneuten Aufführung bei einem Hoffeste ist nichts kekannt geworden.

Kurz möchte ich noch darauf hinweisen, daß der Brief die gegen Th. v. Frimmel geäußerte Ansicht Riemanns unterstützt, die Entlaufung des Neffen Karl gehöre ins Jahr 1825. Riemann weist schon selbst mit Recht darauf hin, daß das nicht Anfang Oktober 1824, wie Frimmel meint, gewesen sein kann, da Beethoven des Neffen Ankunft in Baden, ihn in übermütiger Laune als „Unser Benjamin" betitelnd, unterm 6. Oktober 1824 Haslinger meldete, da er fernerhin von ihm noch am 8. d. M. bei der Niederschrift eines Briefes an Czerny unterstützt wurde Unser Brief nun schiebt Karls Anwesenheit bei Beethoven bis auf den 10. Oktober hinaus und verrät über seine Rückkehr, die wahrscheinlich die Wiederaufnahme seiner Sprachstudien bezweckte, schon bestimmtere Beschlüsse: diese Woche — der 10. Oktober war ein Sonntag — werde er wahrscheinlich Haslinger in Wien besuchen.

IX.

Beethoven und Carl August Freiherr von Klein

Als Kalischer im Juni 1898 in der „Deutschen Revue" eine Anzahl neuer Beethovenbriefe veröffentlichte, befand sich auch einer vom 10. Mai 1826 darunter, dessen Empfänger ihm unbekannt geblieben war. Riemann vermag nun im fünften Band des Thayerschen Werkes zwar nach dem Bleistiftvermerk auf Jahns Abschrift den Namen des Empfängers, Barons von Klein, mitzuteilen, ist aber über ihn sonst nicht näher unterrichtet, während Kalischer in der Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, von Dr. Erich Prieger (Bonn), dem Besitzer der Handschrift, beraten, außer dem genaueren Namen des Empfängers auch noch einen Brief von ihm, der auf das Beethovensche Schreiben Bezug nimmt, wiedergeben konnte. Doch auch bei Kalischer findet sich noch nichts Näheres über die Persönlichkeit des Freiherrn von Klein.

Das in dem vorliegenden Aufsatz schon mehrfach befragte Universallexikon von Schilling vermag uns auch hier beizustehen. In seinem vierten Bande ist von diesem Carl August Freiherrn von Klein ein ziemlich ausführlicher biographischer Abriß vorhanden, der aber auch vor allem auf

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Beethovenbrief selbst mit Bezug nimmt. Ich gebe hier die mit „†b“ unterzeichnete Lebensbeschreibung nur in den wesentlichsten Umrissen, die auf des Meisters Schreiben eingehende Stelle jedoch wörtlich wieder. Auch hier hat der Erzähler seine Berichte zweifellos von Klein selbst — mündlich oder schriftlich — empfangen.

Als Sohn eines bayrischen Geheimrats im Jahre 1794 bei Mannheim geboren, wandte v. Klein sich schon in jungen Jahren der schönen Literatur — hierin besonders von seinem Vater gefördert — zu, trieb aber auch schon frühzeitig Musik und Malerei. Gottfried Weber erteilte ihm von ungefähr 1809 ab Unterricht in der Komposition, der allerdings infolge von Kränklichkeit des Schülers nur mit Unterbrechungen von statten gehen konnte. Als ihm 1810 der Vater starb, siedelte er zu seinem Onkel nach Mainz über, wo er bei Carl Zulehner weiterstudierte. Nachdem unser unbekannter Gewährsmann noch manches über seine Krankheit und seine Beschäftigungen berichtet hat, fährt er weiter wörtlich fort wie folgt:

„Im Jahre 1817 besuchte er Paris, wo er den großen Mehul kennen lernte, welcher, nach Durchsehung eines seiner Versuche, durch die Worte: ‚Sie werden sich einen Namen machen!‘ ihn dermaßen anfeuerte, daß von diesem Augenblicke an er mit mehr Eifer als je die Composition fortsetzte. Späterhin weckte ihn ein sehr schöner, in der Beurtheilung eines seiner Violinquartette die höchste Achtung vor ihm aussprechender Brief vom noch größeren Beethoven aus einer Art von Muthlosigkeit, in die er versunken war, weil er bemerkte, daß Alles darauf hin zu arbeiten anfing, durch Herabwürdigung seiner Versuche ihn zu kränken und dies sogar in öffentlichen Blättern. Zu dieser Zeit hatte er meistens Klaviercompositionen mit und ohne Begleitung geschrieben und sich an Quartetten versucht, welchen aber noch der Fluß der Stimmen und deren interessante Verwebung fehlte, auf welche Beethoven ihn aufmerksam machte. Der als Tonsetzer gepriesene Panny[1]) gab ihm nachher den wahren Aufschluß hierüber. Klein studierte dann Partituren und wagte sich allmählig an immer größere Werke. Die günstigen Urtheile eines v. Mosels, eines Ferdinand Ries und anderer ausgezeichneter Männer, spornten ihn dabei immer mehr an.“

Aus Beethovens Brief, der vom 10. Mai 1826 stammt, geht hauptsächlich folgendes hervor: Der Meister hatte durch Hofrat von Mosel ein Schreiben Kleins empfangen, worin ihm dieser den Wunsch ausgesprochen hatte, ihm ein Werk widmen zu dürfen.

„Sie wollen aber auch,“ schreibt Beethoven weiter, „daß ich dabei als Kritikus erscheine, bedenken aber nicht, daß ich mich selbst muß kritisieren lassen! Allein ich denke mit Voltaire, ‚daß einige Mückenstiche ein mutiges Pferd nicht in seinem Laufe aufhalten können‘. In diesem Stücke bitte ich Sie mir nachzufolgen. Damit ich aber nicht versteckt, sondern offen, wie ich immer bin, Ihnen entgegen komme, sage ich Ihnen nur, daß Sie in dergleichen künftigen Werken mehr auf die Vereinzelung der Stimmen achten könnten . . .“

Da C. A. von Klein weder Beethoven selbst noch v. Mosel persön-

[1]) Joseph Panny (1794—1838); in seinen späteren Jahren längere Zeit Inhaber einer Musikschule in Mainz.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich gekannt haben wird, darf man vielleicht annehmen, daß dies mit Ferdinand Ries, auf den die oben angeführte Stelle mit hinweist, der Fall war, da dieser Beethovenfreund und -schüler im Jahre 1824 aus London zurückgekehrt war und sich in Godesberg bei Bonn angesiedelt hatte. Vielleicht vermittelte Ries überhaupt erst die Annäherung an Mosel und dieser dann an Beethoven. Da durch die aus der Kleinschen Lebensbeschreibung angeführte Stelle die Gattung des Werkes, das er Beethoven widmen wollte, offenbar wird, vermutet Riemann (V, S. 340) übrigens ganz richtig, wenn er Beethovens Brief mit den Worten, die Holz im Konversationsbuch an Beethoven richtete, in Verbindung bringt: „Dem Mosel würden Sie eine Gefälligkeit erweisen, wenn Sie es [das gewidmete Werk] annehmen, obwohl er selbst sagt, daß das Quartett, so wie er es durchgesehen hat, nicht viel werth ist." Was weiter über die Angelegenheit bekannt geworden ist — über die Vermittelung der Antwort an Mosel und über den Brief Kleins, der C. F. Peters in Leipzig mit dem Hinweis auf Beethoven am 8. September 1826 ein Violinquartett zum Stich anbot, das möge man bei Riemann a. a. O. und Kalischer (Beethovens Sämtliche Briefe V, S. 225/6) einsehen.

Von Kleins Kompositionen sind mehrere gestochen worden; seine sieben Violinquartette sind noch im Schillingschen Lexikon (1837) als Handschriften bezeichnet und werden wohl nie das Licht der Welt erblickt haben. Daß Klein durch absprechende Kritiken[1]) so gereizt wurde, ist wohl zum Teil mit darauf zurückzuführen, daß er längere Zeit unter einer epileptischen Krankheit zu leiden hatte, die in seinem 18. Lebensjahre zum Ausbruch gelangte, die sich aber später hob. „Die Nachwehen", heißt es a. a. O., „quälten indes den Genesenen noch lange Zeit nachher . . ."

Klein hat im Jahre 1837 (zur Zeit des Druckes des Schillingschen Werkes) noch gelebt. Wann er gestorben ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Wahrscheinlich ist sein Tod nicht viel später anzusetzen, da sein Name wenige Jahre später ganz aus den Musikzeitungen verschwindet.

X.

Zu Beethovens Tod

Wir haben bereits oben der Teilnahme gedacht, die der Berliner „Freimüthige" den Beethovenschen Schöpfungen entgegenbrachte. Diese Zeitung ist aber auch eins der wenigen deutschen Blätter — vielleicht das einzige —, das von Beethovens Bestattung und, daran anschließend, von Gedächtnisfeiern und sonstigen Ehrungen des Meisters in einer Weise ausführlichere Kunde gibt, wie sich selbst die Musikzeitschriften kaum so eingehend

[1]) In den musikalischen Zeitungen ist bis zum Jahre 1826 noch nichts Wesentliches über Klein zu finden. Vielleicht handelt es sich hier um Tageszeitungen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

darüber verbreiteten. Wir lesen von dem „Wiens Feier des Todes Beethovens" betitelten, in den Nummern vom 19. und 21. Juni 1827 erschienenen Bericht nur das, was neue Einzelheiten und Eindrücke zur Schilderung des letzten Geleites Beethovens hinzufügt:

„Beethoven erstieg eine Stufe der Kunst, auf welche Keiner kommen wird, die er auf niederer zurückließ. Sein Tod gab uns darum einen doppelten Schmerz. Wir trauern nicht bloß über seinen Verlust, sondern auch darüber, daß kein Ersatz uns trösten werde. Wien hat diesem Schmerze einen Ausdruck gegeben, für welchen ihm nicht bloß die ganze Deutsche Nation, sondern auch ganz Europa, Dank schuldig wurde.

Zu dem Leichenbegängnisse am 29. März versammelte sich eine Begleitung aus allen gebildeten Ständen, deren Menge den Zug vom Leichenhause in der Alser Vorstadt, bis in die nahe gelegene Kirche, in welcher die Einsegnung geschah, fast eine Stunde lang dauern machte. Noch größer war die Menge der Zuschauer. Auf Aller Antlitz lag die tiefste Trauer, und die Todtenstille, welche sie erzeugte, wurde nur durch Seufzer der Armen, welche ihren Wohlthäter verloren hatten, unterbrochen.

Von der Kirche wurde der Leichnam nach dem schönen Friedhofe vor der Währinger Linie getragen. Niemand verließ ihn an der Kirche, sondern Alle folgten zur Ruhestätte . . ."

Nun folgt die lange, auch bei Thayer-Riemann wiedergegebene Rede Grillparzers an des Verblichenen Grab. Da sei denn noch der Hinweis angebracht, daß deren Schluß, der in zwei Lesarten vorhanden ist — in einer von Stephan v. Breuning in seinem Buch „Aus dem Schwarzspanierhause" und in der in Grillparzers Sämtlichen Werken enthaltenen — in diesem frühen Abdruck des „Freimüthigen" mit dem Schluß der zuletzt genannten Fassung übereinstimmt, so daß man vielleicht, entgegen der Annahme Riemanns, diese in des Dichters Werke übergegangene Lesart als die ursprüngliche, die Breunings als auf irgendwelche Weise verändert zu betrachten hat.

Nach der Rede fährt der Bericht fort:

„Noch auf der Heimkehr sah man Thränen fallen, und die bleibende Stille ließ gewahren, wie allgemein gesorgt wurde, daß die Worte der Rede nicht verdrängt würden."

Nunmehr folgen die Beschreibungen der verschiedenen das Gedächtnis des Meisters ehrenden musikalischen Feiern, vor allem auch der „musikalisch-deklamatorischen Akademie", die, aus lauter Beethovenschen Kompositionen zusammengesetzt, am 4. Mai (nach der Allg. Mus. Ztg. am 3.) von Piringer im Landständischen Saale gegeben wurde. Daß bei dieser der hochherzige Beethoven-Freund v. Breuning im Spiele war, erfährt man hier zuerst in folgenden Zeilen:

„Die Ausführungen geschahen auf das Herrlichste. Noch mehr aber erfreute ihre Absicht. Sie hatte zum Zweck, durch das Entree und weitere größere Spenden ein Grabmahl für den Verstorbenen zu erwirken, dessen Besorgung ein vieljähriger Freund desselben, der allgemein verehrte K. K. Hofrath Herr von Breuning, über-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nommen. Es wurde von den Zuhörern auf das Reichlichste[1]) gesteuert, und auch von Anderen flossen bedeutende Beiträge ein. Die Kosten der Akademie wurden nicht vom Ertrage abgezogen. Andere musikalische Vereine werden nachfolgen, und so wird schnell für Beethoven zu Stande kommen, was durch viele Jahre, aller von Herrn Haßlinger rühmlichst gemachten Aufforderungen ungeachtet, für Haydn und Mozart nicht erwirkt werden konnte . . ."

Der Schluß des Berichtes geht noch weitläufig auf die löbliche Absicht J. Alois Schlossers ein, mit einer in kurzem in Druck erscheinenden Lebensbeschreibung des Meisters ein Denkmal für Beethovens Lehrer Haydn und mit einer über Mozart ein solches auch für diesen zu erwirken. Er kommt weiter auf die bildenden Künstler zu sprechen, die ebenfalls das Ihre taten, das Gedächtnis Beethovens durch ihre Arbeiten zu erhalten, und nennt da den „K. K. Kammer-Silberarbeiter am Kohlmarkt No. 257", Jos. Kern, „der eine sehr schöne Medaille in Silber auf denselben verfertigt hat,"[2]) und den Bildhauer Anton Dietrich, der „bereit geworden ist, das auch schon aus dem Auslande häufig ergangene Begehren nach Abgüssen von zwei, von ihm in Marmor nach dem Leben gearbeiteten, von mehreren Zeitungen bereits gepriesenen, Bildern Beethovens zu befriedigen", und endlich führt er unter anderm die Tatsache an, daß sich außer Grillparzer und Seidl, die ihre Gedichte auf des Meisters Tod beim Begräbnis verteilen ließen, auch Kanne und Castelli, dessen Verse übrigens von einem gewissen Joh. Drechsler in Musik gesetzt und so bei Anton Diabelli herausgegeben wurden, ihrerseits dichterisch an den Ehrenbezeugungen beteiligten.

Wer mag wohl der Berichterstatter, der so liebevoll an den Ereignissen teilnahm und deshalb vielleicht dem Freundeskreise Beethovens selbst angehörte, gewesen sein?

---

[1]) Nach der „Allgemeinen Musikzeitung" nicht höher als 200 Gulden. — Beethovens Grabmal wurde am 29. März 1828 errichtet.

[2]) In Nottebohms thematischem Verzeichnis nicht angeführt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ARIADNE AUF NAXOS

OPER IN EINEM AUFZUGE VON HUGO VON HOFMANNSTHAL
MUSIK VON RICHARD STRAUSS
(ZU SPIELEN NACH DEM „BÜRGER ALS EDELMANN“ DES MOLIÈRE)
URAUFFÜHRUNG IM STUTTGARTER HOFTHEATER AM 25. OKTOBER 1912

VON OSCAR SCHRÖTER IN STUTTGART

Zum zweiten Male in diesem Jahre hat die ganze Kunstwelt mit regstem Interesse auf Stuttgart geblickt. Richard Strauß' „Ariadne“, die vor ihrem Erscheinen schon so viel gerühmte, trat zum ersten Male an das Licht der internationalen Öffentlichkeit und bewies, daß die Suggestion der Reklame noch übertroffen werden kann durch die zwingende Kraft inneren Wertes. Männer und Frauen aus dem weltumfassenden Reiche der Kunst, das keine Grenzen der Sprache, der Nationalität, des Ranges kennt, waren in dem künstlerisch vornehm anheimelnden Raum des neuen „Kleinen Hauses“ versammelt. Im Parkett und auf den Rängen hörte man von Dichtern, Theaterdirektoren, Dirigenten, Bühnenkünstlern und Kritikern in allen Kultursprachen das Ereignis besprechen. Wenn die Theatergeschichte Stuttgarts geschrieben wird, dann darf dieser Tag ein besonderes Kapitel beanspruchen.

Als unabweislich drängt sich bei der Betrachtung des Ganzen der von Hugo von Hofmannsthal neu erweckten Charakterkomödie des Molière mit der eingefügten Oper von Richard Strauß die Erkenntnis auf, daß es nicht ein in sich geschlossenes, in seinen einzelnen Gliedern untrennbar verbundenes Kunstwerk ist, das die Autoren nach ihrem „Rosenkavalier“ der in höchster Spannung auf diese bedeutsame Uraufführung wartenden Kunstwelt übergeben haben. Zwei grundverschiedene Wesen, jedes in seiner Art höchstentwickelt, haben hier eine Kunstehe geschlossen, sind wohl dazu auch etwas spekulativ zusammengezwungen worden. Die Bewertung des Ganzen und der in ihm lebenden großen künstlerischen Kräfte wird sich deshalb auch nur aus einer getrennten Betrachtung der beiden, doch nur nebeneinander hergehenden und sich nicht selten gegenseitig verstimmenden und störenden Wesen gewinnen lassen. Es ist wie in der Ehe zweier bedeutender, innerlich sich fremd gegenüberstehender Menschen. Der vertrauensvolle Wille des einen Teils, sich und der Welt den Geist des zum Mitleben gewählten Wesens zu erschließen und sich nach ihm, wenigstens für eine künstlerische Tat, umzuformen, scheitert hier nicht nur an der großen zeitlichen Entfernung zwischen den beiden, sondern vielmehr an der unübersteiglichen Scheidewand, die zwischen der uns primitiv erscheinenden Kunstanschauung und ihrer Darstellungsmittel und Formen des einen und der sublimierten und raffinierten des anderen aufgerichtet ist. Wenn man auch sagt, daß Molière's Kunst ewig jung ist und daß seine Charakterkomödien für alle Zeiten gültige und treffende Typen hingestellt haben, so steht doch die jüngste Kunst, wie sie Hofmannsthal und Strauß in stärkster Konzentration zeittypisch darstellen, trotz einzelner bewundernswert gelungener Einfühlungsversuche in die Welt des alten Komödienmeisters, besonders in der angefügten „Ariadne“ um volle 250 Jahre entfernt von dem Milieu, in das sie künstlich hineingezwängt werden sollte. Ein einziger Zug in dem Charakterbilde des bürgerlichen Strebers nach äußerlicher Adelskultur, des Herrn Jourdain, ist durch die Mischung mit Straußscher Musik stärker betont worden: sein vollkommen amusisches, banausisches Mäcenatentum gegenüber der Musik. Ist denn aber nicht in Molière's Meisterdialog schon dieser Zug hinreichend kräftig eingetragen? Ist nicht sein Revoltieren gegen den wuchtigen Ernst und die mystische Lyrik der Ariadnemusik im Rahmen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einer, seinen Soupergästen gegebenen Unterhaltung auch bei weniger ausgeprägter Verständnislosigkeit für die Größe der Kunst begreiflich? Ganz abgesehen vom Zeitgeschmack, dem eine ganz anders geartete seriöse Oper entsprach, als Hofmannsthal und Strauß sie hier zu geben vermochten.

Der für die Wirkung des Ganzen gefährliche Dualismus greift auch auf die angefügte Oper selbst über. Die Einfügung der derben Harlekinade in den mystischen Überschwang der Ariadne- und Bacchusszenen, in denen Strauß sein ganz neuzeitliches Gesicht sehen läßt, ist ein Versuch der Annäherung an den Geist Molière's. Die szenische Darstellung, die Max Reinhardt im Bild mit erstaunlicher Einfühlungskraft zeitecht geschaffen hat, ist ganz Bühne der höfischen Oper aus Molière's Zeit, auf der die „Ariadne" von Hofmannsthal-Strauß fremd bleiben muß. Doch von der Oper „Ariadne auf Naxos", die man nur als musikdramatisches Werk an sich, losgelöst aus dem nicht sehr festen Verband mit Molière's „Bourgeois-gentilhomme" betrachten und bewerten darf, wenn man ihre reichen musikalischen Schönheiten in voller, ungestörter Wirkung aufnehmen will, soll dann noch eingehender gesprochen werden.

Bei der Neuerweckung der Molière'schen Komödie ist Hofmannsthal der alten, sprachlich kernhaften Übersetzung von F. S. Bierling gefolgt, die er im wesentlichen fast wörtlich übernimmt. Einige neue Einschaltungen und einige Streichungen sind zum Zwecke der Einführung der Oper gemacht, die an Stelle der „Türkischen Zeremonie" und des Schlußballets des Originals tritt. In diesen Einführungsszenen und in dem Herausheben einzelner Nebenfiguren, wie der des Musikschülers, der nun zum leidenschaftlich idealistischen und etwas verstiegenen Komponisten der Oper wird, und im Schaffen und knappen, scharfen Charakterisieren neuer Gestalten, wie der Zerbinettas, der lustigen Predigerin der Untreue und ihrer vier Stegreifkomödianten, zeigt sich Hofmannsthal als stilsicherer Gestaltungskünstler, der sich neben der Schlagkraft der Molière'schen Dialoge voll behauptet. Eine in der Generalprobe noch bewirkte Kürzung und Umstellung der neuen Einführungsszene vor der Oper hat einen viel stärker wirkenden zweiten Aktschluß ergeben und sondert die Opernaufführung nun auch äußerlich noch mehr von der Komödie ab. Die eingestreuten kurzen Musikstücke Strauß' sind feinst geschliffene Edelsteine, die dem Spiel den entzückendsten Schmuck geben. Dorimene hat wirklich recht: „Das ist eine so hübsche Musik, als nur zu denken ist." „Sie ist zu reizend und von einer ganz besonderen Art." Wie das schon in der kleinen Ouvertüre flimmert und glitzert und wie dazwischen der unmusikalische Herr Jourdain mit seinen Septimen- und Quintenschritten tappt. Dann ein süßes, leicht hingeworfenes Schäferliedchen, ein idyllisches Duettchen, ein urkomisches Couplet des Jourdain mit dem so natürlichen Falschsingen und dem ohrfeigenhaften Abprall von D- nach C-dur, ein pikant preziöser Menuettanz, eine keckvirtuose Fechterszene, in der Trompete und Klavier mit blitzenden Klängen paradieren, ein Schneiderballet mit einer wunderhübschen Polonaise und einer galant schmachtenden Melodie im Mittelteil, die von dem ungelenken Thema des nachäffenden Jourdain abgelöst wird, das alles gibt dem ersten Akt einen musikalischen Reiz von unbeschreiblicher Feinheit. Und der zweite Akt fängt gleich wieder mit einem Kabinetstück von feinster klanglicher Delikatesse, dem kleinen Vorspiel an.

Die Zeit der „24 violons du roi" wird lebendig. Der folgende Aufzug zum Souper, eine in der klanglichen und inhaltlichen Hohlheit köstliche Persiflage des großen Opernaufzuges, und die an witzigen Anspielungen und Zitaten reiche Tafelmusik, in die sich ein zierlich beschwingter Tanz eines Küchenjungen einfügt, das sind kleine Meisterstücke, die überall das lebhafteste Entzücken hervorrufen müssen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und nun die Oper „Ariadne auf Naxos." In weicher, neuartiger Klangstimmung hebt das Werk an. Wir sind nicht mehr im Hause des Herrn Jourdain. Wenn auch die absichtlich ungelenk gemalten Kulissen und Versatzstücke und die konventionell üppigen Kostüme von Najade, Dryade und Echo an seine Zeit und den Ort der Aufführung gemahnen. Das, was die drei im fließend weichen Terzett singen und was Ariadne singend klagt, ist in Wort und Ton Kunst unserer Zeit, üppig blühende Freilandblumen einer höheren musikalischen Kultur, versetzt in die Enge taxusumhegter, künstlich gezirkelter Teppichbeete höfischer Parks des siebzehnten Jahrhunderts. Zerbinetta, die lustige Trösterin, und ihre knixend und stampfend um Ariadne tanzenden Kumpane sind dichterisch und musikalisch zeitechter gezeichnet, sie fügen sich besser in die szenische Umgebung, verstärken aber so noch den Eindruck des Stilfremden der Erscheinung Ariadnes und des Bacchus. Hofmannsthal und Strauß nähern sich in den Komödiantenszenen mit überraschendem und beherrschendem Stilgefühl und treffsicherem Können der alten opera buffa, verschmähen aber ganz, ihr modernes dichterisches und musikalisches Empfinden in das nun einmal gewählte künstlerische Milieu auch für das Ariadnedrama einzustellen. So entsteht ein Dualismus des Stils, der für die Wirkung des Werkes sehr gefährlich werden muß. Nach dem Schluß zu, in dem klanglich üppig mystisch gefärbten Zwiegesang von Ariadne und Bacchus verflüchtigt sich der vorher breit angeschlagene Komödienton des Ganzen immer mehr, und der Versuch des Musikers und Dichters, ihn mit einem kurzen Wirbel der Komödiantentruppe und einer zur Oper selbst nur in loser Verbindung stehenden Bemerkung Jourdains wieder zu fassen, mißglückt.

Diese dramatisch-stilistische Schwäche wird aber vielfach aufgewogen durch eine Fülle ausdrucksstarker musikalischer, lyrischer Schönheiten, die Strauß hier, nicht als ein ganz neuer, doch als ein mit einem für ihn selbst und uns ganz neuen Klangapparat Schaffender gibt. Der vokale Teil der Partitur geht bis an die äußerste Grenze der stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten — die große Koloraturarie der Zerbinetta wohl sogar etwas darüber hinaus, denn wo die Stimmverrenkung anfängt, hört der Genuß auf. Das neuartigste ist aber das Orchester, das der sonst immer größere Massen mobilisierende Tondichter sich hier zusammengestellt hat. 36 Musiker beschäftigt er nur — aber wie beschäftigt er sie! Jedes Instrument tritt solistisch mit allen seinen Ausdrucksmöglichkeiten hervor, und jede Stimme fordert einen Virtuosen. Besonders feine Klang- und Stimmungsreize werden mit der neuen Einfügung von Klavier und Harmonium erreicht. In den kleinen Schmuckstücken der Komödie sind es die hellen, leuchtenden und sprühenden Klangfarben, in der Oper die vollen, satten der breiten lyrischen Ergüsse, die den Hörer in den Bann der jeweiligen Stimmung zwingen. Im thematischen und melodischen Gehalt sind keine besonderen Überraschungen. Die schon typisch Straußschen Melismen und Rhythmen erscheinen in neuer klanglicher Umkleidung, und öfters greift der Tondichter auch nach schon vorhandenem Eigenem, wohl auch manchmal etwas wahllos mit genialer Keckheit nach Fremdem, das er als Zitat eigentlich mit musikalischen Gänsefüßchen versehen müßte. Neue Probleme stellt er wieder in der Harmonik auf und löst sie mit seiner immer höher entwickelten Klangdifferenzierung wieder überzeugend. Ich nenne nur die durch das ganze Werk gehenden Quartenkombinationen, die für das Auge oft so kakophonisch aussehen und in der Klangmischung doch so stimmungskräftig und natürlich wirken. In den Proben und ersten Aufführungen haben sich in der Komödie und in der Oper einige Längen fühlbar gemacht, und man hat sich, trotz der im Spiel selbst vorkommenden scharfen Verspottung der Strichsucht mancher Opernleiter, zu einigen jedenfalls hier sehr zweckmäßigen kräftigen Streichungen entschlossen. Die Aufführung selbst war, wie Strauß bei dem der Aufführung folgenden Bankett freudig

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dankend bestätigte, die Erfüllung eines kühnsten Künstlertraumes. Der höchstgerühmte unter den deutschen Regisseuren, Max Reinhardt, dem das Werk gewidmet ist, stand an der Spitze einer Elitekünstlerschaar für die Darstellung der Molière'schen Komödie, wie für die Oper von Hofmannsthal-Strauß. Im Orchester wirkten unter der Leitung des Komponisten die ersten Kräfte des Stuttgarter Orchesters mit den kostbarsten italienischen Streichinstrumenten im Verein mit einigen von Strauß berufenen auswärtigen erstklassigen Bläsern. Am Klavier saß Max v. Pauer und am Harmonium Paul Schmid (Berlin). Alle szenischen Mittel an Dekorationen und Kostümen, von Ernst Stern (Berlin) entworfen, standen ohne jede Einschränkung der Wünsche der Autoren zur Verfügung. Das ist, neben der hingebenden und selbstlosen Vorarbeit, die von den Künstlern unserer Bühne unter Leitung von Max v. Schillings und Emil Gerhäuser geleistet wurde, der Ruhm unseres Hoftheaters, daß es den Schöpfern des Werkes eine so unbegrenzte Darstellungsfreiheit für ihre künstlerischen Ideen gab, und dieser Ruhm wird auch manche erklärliche Verstimmung über das gar nicht unbedingt nötig erscheinende Zurückstellen unserer eigenen vorzüglichen künstlerischen Kräfte lösen.

Das Berliner Reinhardt-Ensemble mit Victor Arnold, Rosa Bertens, Kamilla Eibenschütz, Else Heims und Alfred Abel in den Hauptpartieen, bestätigte in fein geschlossenem Zusammenspiel den glänzenden Ruf, der dieser Künstlerschaar voranging. Und dann war da noch etwas ganz Entzückendes, ein allerliebst scharwenzelnder Schneidergesell und ein lustig vorüberwirbelnder Küchenjunge, beide von Grete Wiesenthal (Wien) mit beschwingter Grazie im Tanz dargestellt.

Auch für die Oper waren die bedeutendsten Kräfte zusammengerufen. Mizzi Jeritza (Wien) stellte die Ariadne mit klassischer Größe im Gesang und in jeder Geste dar. Hermann Jadlowker (Berlin) war ein stimmlich sieghafter, göttlich glänzender Bacchus. Margarethe Siems (Dresden) bewältigte die beispiellos schwierige Koloraturpartie der Zerbinetta mit erstaunlicher virtuoser Fertigkeit. Unsere einheimischen Künstler Albin Swoboda, Georg Meader, Reinhold Fritz und Franz Schwerdt als komisch bewegliche Komödianten und Marga Junker-Burchardt, Lilly Hoffmann-Onegin und Erna Ellmenreich als Najade, Dryade und Echo behaupteten sich neben den hervorragenden Gästen höchst ehrenvoll. Die Pracht und farbige Stimmungskraft der Dekorationen und Kostüme schloß auch für das Auge die ganze Aufführung zu einem Bilde von großartigster Kunstentfaltung zusammen.

Schon nach jedem der kleinen musikalischen Schmuckstücke der Komödie regte sich die Beifallsfreude im Publikum und sie steigerte sich mit jedem Akt und forderte am Schluß enthusiastisch immer und immer wieder das Erscheinen von Richard Strauß, Hofmannsthal, Reinhardt und allen Mitwirkenden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 29 bis 31 (18. Juli bis 1. August 1912). — No. 29. „Parsifal für Bayreuth?" Von Moritz Wirth. „Daß der Parsifal nach seiner ganz einzigartigen Beschaffenheit und Stellung in aller bisherigen Kunst ein Ausnahmegesetz brauche, kann unter Einsichtigen keine Frage sein. Das Schlimme ist nur, wie anderen weniger Einsichtigen das beibringen? ... Wäre erst hier Klarheit geschaffen, so machte die Sache juristisch weiter keine Schwierigkeiten. Wir haben ja Ausnahmegesetze in Hülle und Fülle, angefangen vom Margarinegesetz und den verschiedenen Bestimmungen über den sonntäglichen Ladenschluß. Warum also auch nicht eins für den Parsifal?" Das erste, was geschehen müsse, „wenn nach gedankenlos verschleuderten 26 Jahren in der Galgenfrist von 1½ Jahren, die uns nur noch zu Gebote steht, noch etwas erreicht werden soll", sei, „daß diejenigen, welche zuletzt über den Parsifal gesetzlich beschließen sollen, ihn auch kennen lernen." „Somit stelle man jeder dieser Personen [Reichstagsabgeordneten, Mitgliedern des Bundesrats, Ministern und Räten der verbündeten Regierungen] für die nächsten Festspiele, die letzten vor dem verhängnisvollen Jahre 1914, Karten für mehrere Parsifalvorstellungen zur Verfügung ... zuletzt aber vereinige man sie noch zu einer eigens für sie zu veranstaltenden Parsifalvorstellung." Verfasser hält es nicht für unmöglich, daß man durch geeignete Mittel „die Wunder... vielleicht noch erlangen werde, über deren Ausbleiben man jetzt eine sehr billige moralische Entrüstung zur Schau trägt." „Parsifal für Bayreuth?" Von H. W. Draber. „... ein Kunstwerk gehört der Nation zuerst, und dann aber auch der übrigen Welt, die sich nach Ablauf der Schutzfrist nicht um den Schutzbund kümmern wird. Und so könnten wir es vielleicht — der Eifer unserer Pietätspatrioten könnte immerhin dazu führen — erleben, daß man in allen Ländern um Deutschland herum den Parsifal aufführt, und nur im Lande des Komponisten herrscht auch fernerhin beglückende Ignoranz." — „Die älteste Urkunde der Leipziger Gewandhauskonzerte." Von Josef Liebeskind. Mitteilung der vermutlich nur noch in einem einzigen handschriftlichen Exemplar vorhandenen Statuten der Leipziger Musikgesellschaft, die, 1743 gegründet, als erster Anfang der später so berühmt gewordenen Gewandhauskonzerte zu gelten hat. — No. 30. „Richard Wagner als Komponist und Kapellmeister in Dresden im Urteil der Zeitgenossen." Von Adolph Kohut. Zusammenstellung zeitgenössischer Presseurteile. — No. 31. „Wie denken die Wagner-Sänger und -Sängerinnen der Gegenwart über Frau Dr. Cosima Wagner?" Mitteilung der Antworten auf eine aus Anlaß der Ehrenpromotion Frau Wagners von Adolph Kohut veranstaltete Rundfrage.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 30 bis 40 (24. Juli bis 2. Oktober 1912). — No. 30. „Festspiele und Festspielereien." Von Ferdinand Keyfel. „Die Festspielerei ist zur Krankheit, zum Sport geworden, und wenn darin keine Minderung erzielt wird, wenn nur der Wunsch und Wille von Theaterdirektoren und Künstlern als oberste Instanz maßgebend bleibt, spielen wir einer Titanic-Katastrophe entgegen." — No. 31. „Leitmotivische Ketzereien." Von Alfons Laugwitz. „Über das System der Leitmotive braucht im allgemeinen zwar nicht der Bannfluch ausgesprochen zu werden; es wird sich entweder wesentlich modifizieren oder auch schließlich selbst überleben. Denn daß ein zweiter Wagner kommt, der das besondere Genie für eine organische Entwickelung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Leitmotivsystems besitzt, ist kaum anzunehmen. Aber meine vielgeliebten Zeitgenossen, die gern wieder — modern empfindend — an Traditionen der alten Opernform anknüpfen möchten, sollten die bleiche Furcht abstreifen, daß man bei solchem Beginnen leicht für rückständig gehalten werden könnte." — No. 32. „Die Berechtigung des Leitmotivs." Entgegnung von A. Albert Noelte. Bricht eine Lanze für das Leitmotiv. „Richtig ist es ja: die dramatische Musik befindet sich momentan in einer Sackgasse, aber unrecht scheint es mir, gerade das Leitmotiv als Ursache dafür heranzuziehen. Die Schuld daran scheint vielmehr an jenen Wagnerepigonen zu liegen, die in sklavischer Anhänglichkeit die Theorieen des Bayreuther Reformators in die Tat umzusetzen suchten, dabei ängstlich bemüht, ihre eigene Individualität, so sie überhaupt damit begabt waren, zu vergessen, einzig danach strebend, es dem ‚Meister' nachzutun. Nun, ihr Stündlein hat ja längst geschlagen, und jetzt liegt es an ihren Nachfahren, einen Ausweg aus der Sackgasse zu finden." Die Kunst der dramatischen Komposition zeigt nach dem Verfasser besonders in den letzten Jahren bereits erfreuliche Zeichen von Rekonvaleszenz. — No. 33. „Abermals: das Leitmotiv." Duplik von Alfons Laugwitz. Verfasser hält es durchaus nicht für überflüssig, „darüber ein Wort zu verlieren: ob man heutzutage imstande ist, auch ohne Leitmotiv in der Oper selig zu werden." „Klipp und klar möchte ich wissen: Hat die jüngere Generation der Komponisten ... den alten Verdi irgendwie übertrumpft?" — No. 34. „Claude Debussy." Von Walther Hirschberg. (Schluß in No. 35.) „Ganz merkwürdig ist, wie Debussy's Kunst, die bewußt alle bisherigen Wege vermeiden und historisch unabhängig sein will, die mit dem Anspruch hervortritt, eine Kunst nur für die Geistesaristokratie zu sein, und für die die Anerkennung der Masse mehr ein Einwand als eine Bestätigung ist, zu Lebzeiten ihres Schöpfers in Frankreich fast klassisch geworden ist, eine Kunst, die nicht mehr kämpft und nicht bekämpft wird. Es muß angenommen werden, daß ihre Eigenart doch mehr in der Zeit und im französischen Volke begründet liegt, als ihr Schöpfer es annimmt ..." — No. 35. „Sängernot." Von Emil Petschnig. Plädiert für die Errichtung kleinerer Opernhäuser. „Der intimere Raum würde für die Werke zierlicherer Struktur, die doch zweifelsohne denen in al fresco Manier gehaltenen wenigstens an Zahl überlegen sind, Propaganda machen und es den Sängern ersparen, ihr Organ zu forcieren und dadurch vorzeitig dem Ruin entgegen zu treiben, ja der bel canto würde infolge der den kleineren Stimmen eigenen Biegsamkeit förmlich wie von selbst wieder aufblühen." — No. 36 bringt an erster Stelle einen Brief von Massenet in faksimilierter Wiedergabe. Er ist an eine „von Bayreuth zurückgekehrte" Dame gerichtet und enthält verschiedene Notenzitate aus dem „Ring des Nibelungen". — „Das Lied in der Oper und seine Bedeutung für das Dramatische." Von Leonhard Welker. Behandelt die verschiedenen Arten der Liedbehandlung in der Oper und im Musikdrama (Beispiele: „Freischütz", „Tannhäuser", „Walküre", „Tristan"). Was den sogenannten Sprechgesang anlange, so habe sich dieser „als gänzlich unfruchtbar erwiesen und gereichte der Entwickelung der Oper eher zum Nachteil als zum Vorteil. Die symphonische (tristanartige) Verwendung der Singstimme hat in Richard Strauß ihren einzigen Vertreter gefunden, während die im Tannhäuser, Fidelio, Freischütz angewendete opernhafte Art, durch die Begleitungsform des Liedes das Charakteristische der Person (nicht der Situation) zu zeigen, in der Veristenoper ihre Daseinsberechtigung erwiesen hat." — No. 37. „Der Dialog in der Oper." Von Leonhard Welker. Über das Problem des musikalisch zu behandelnden Dialogs. Den vielgeschmähten Veristen rühmt Verfasser nach, sie hätten „ein Mittelding zwischen dem alten Rezitativ und dem pompösen Orchester

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit darübergeschriebener Sprechtonstimme gefunden. Ein Mittelding, das einerseits die Wirkung der ariosen Stellen nicht beeinträchtigt, andererseits aber auch nicht die Trockenheit des alten Rezitativs besitzt. Einen dünnen, durchsichtigen, leicht angebundenen Lasurfarbenstil haben sie sich geschaffen, der, mit kleinen bald in der Singstimme, bald im Orchester auftauchenden Melismen operierend, eine gewisse musikalische Atmosphäre zu erzeugen imstande ist . . ." — No. 38. „Die Lieder Mussorgski's." Von C. A. Bratter. „ . . . so schuf er Lieder, die vor vierzig Jahren einfach nicht verstanden wurden, so weit waren sie von allem entfernt, woran die großen Lyriker die Welt gewöhnt hatten. Mussorgski's oberstes Prinzip: das innigste Anschmiegen des musikalischen an den textlichen Gedanken führte ihn zu Ausdrucksformen, die der Generation der siebziger Jahre geradezu als Anarchie erschienen. Mussorgski's Streben nach musikalischem Realismus mußte fremdartig wirken zu einer Zeit, da Hugo Wolf seine ersten Versuche machte und Debussy's revolutionäre Kunst noch in seinem jungen Haupte gor . . ." Verfasser beklagt es im übrigen außerordentlich, daß noch niemand den Versuch gemacht habe, den Deutschen die Kunst dieses eigenartigen Tonsetzers zu vermitteln. — „Ernst von Schuch." Von Georg Kaiser. „ . . . und dann: Schuch als Rhythmiker! Da hat er keinen deutschen Rivalen. Sein ‚Barbier von Sevilla', wie alle von ihm geleiteten italienischen und französischen Buffoopern waren das Entzücken des musikalischen Publikums. Die ihm jetzt noch eigene Flexibilität des Geistes und Körpers, die Eleganz und Grazie seiner Direktionsarbeit, die hohe Empfindsamkeit seines für die feinsten tonlichen Abstufungen geschulten Ohres — sie feierten hier große Triumphe. Man hatte das Gefühl, er lebe in den Tönen. Und nicht allein die Zuhörer, auch sein Orchester war dann oft hingerissen bis zur Begeisterung." — No. 39. „Honorar verschmähen macht verdächtig." Von August Spanuth. Der gerechte Zorn der großen Musiker-Mehrheit richte sich „gegen jene, die durch Unterbieten, durch Gratis-Anerbieten oder gar durch Bestechungsgelder ehrlichen, leistungsfähigen, auf ihren Broterwerb angewiesenen Musikern den Bissen vor dem Munde wegnehmen." „Wer . . . aus reiner Liebe zur Kunst und weil er's entbehren kann, auf Honorar verzichtet, sollte . . . der Öffentlichkeit als Gratis-Exekutant angegeben werden . . . Bei den meisten moralischen Konflikten, die sich nicht durch juristische Gesetzgebung beseitigen ließen, hat sich die Flucht in die Öffentlichkeit als eine zuverlässige Schutzmaßregel erwiesen." — „Klavier und musikalische Kultur." Von Karl Eichhorn (Schluß in No. 40). Verfasser fordert „Reduzierung des pianistischen Studiums, um so Zeit und Kräfte zur Ausbildung möglichst vieler künstlerischer und geistiger Fähigkeiten, die in so vielen Menschen ungenutzt brach liegen, zu gewinnen. Und zwar sollte diese Forderung der Künstler wie der Laienwelt zugute kommen . . Gerade dem Klavierspiel und denjenigen, die es betreiben, stellt sich nun die Aufgabe, durch möglichste Vergeistigung und Verinnerlichung einem Kulturideal entgegenzuarbeiten. Nur dann, wenn er diesen Forderungen entspricht, wird der Klavierspielende, dessen Instrument wie kein anderes dazu befähigt ist, vor allem harmonische Errungenschaften wiederzugeben, vollen Anspruch auf den Namen ‚Künstler' machen können." — No. 40. „Die Literaten-Kritik." Von Ferdinand Scherber. „. . . Man kann es sich leicht erklären, daß wir jetzt so viele Musikkritiker haben, die Poeten waren, oder doch aus der Literatur stammen und natürlich mit ihrer Begabung in der Literatur zu Hause geblieben sind. Sie sind leicht entflammt und stets broschürenbereit . . . Diese Kritiker finden alles mögliche in einer Komposition, nur nichts Musikalisches . . . Ach, sie sind so hübsch zu lesen, die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

poetischen Referate, die keine Kritiken sind. Aber vom Standpunkte des Musikers: Wie leicht lassen sich solche poetischen Reflexionen niederschreiben. Man braucht nichts vom Kontrapunkt, nichts von Formenlehre, nichts von Instrumentation zu wissen. Und nur wenn man unbeschwert ist, fliegt man gar so leicht . . ."

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 17 und 18 (6. und 20. Juni 1912). — Heft 17. „Die Psychologie der musikalischen Übung." Von Semi Meyer. VII: Die Praxis des Übens. „Übung ist nicht eine Sache stumpfsinnigen Aushaltens, sondern bedarf der zähen Ausdauer, die immer wieder angreift und sich durch Mißerfolge nicht abschrecken läßt. Die Praxis des Übens muß darauf hinarbeiten, die Ausdauer auszunutzen oder anzuregen, wo sie fehlt. Auf schnelle Erfolge wird unendlich viel Zeit vergeudet, und die anscheinend Geduldigsten dürften sich manchmal als die am wenigsten Ausdauernden erweisen, wenn es gilt, mit Zähigkeit an der Vervollkommnung der Technik zu arbeiten, ohne daß man jeden Tag seinen Erfolg verbuchen und sich gutschreiben kann . . ." — „Das Pathos bei Chopin." Von Else Redenbacher. „Er schuf seine Werke in Schmerzen, und ihr Pathos ist die Frucht dieser Schmerzen . . . Es hieße das Pathos bei Chopin einseitig beleuchten, wenn ich nicht noch betonte, daß er neben dem tragischen auch ein komisches besaß. Sein ganzes Wesen bestand ja in einer Komplikation von Gegensätzen, die auch in seiner Kunst nachzuempfinden ist. Wie er klagen, verzweifeln, rasen konnte, so war er bereit zu lachen, zu scherzen, zu tanzen — wie er das Pathos der Schwermut besaß, so auch das des Übermuts . . ." — „Das ‚Album d'un voyageur' und ‚La première année de pèlerinage' von Franz Liszt." Eine vergleichende Studie von August Stradal. (Fortsetzungen in Heft 19, 21, Schluß in Heft 23.) — „Aus Konradin Kreutzers Briefwechsel." Von Adolf Prümers. (Fortsetzung in Heft 18, Schluß in Heft 21.) — „Heinrich Marschners Chöre." Von Leopold Hirschberg. (Schluß in Heft 23.) — „Das Regime Gregor." Von R. S. Hoffmann. „Das erste Jahr des Gregorianischen Kalenders ist vorüber, und man müßte lügen, daß es zu bedingungsloser Zustimmung verführt. Im Gegenteil." — Heft 18. „Die Psychologie der musikalischen Übung." Von Semi Meyer. VIII: Die Hygiene der Übung. „Es gehört eine ganze Portion Mangel an geistiger Beweglichkeit dazu, um sich an sein Instrument in so unsinniger Weise festzuschnallen, daß daraus die bekannten Schädigungen entstehen, wenn nicht eben eine krankhafte Anlage vorliegt, die natürlich den Arzt angeht und nicht mehr den Lehrer. Der Hauptsatz der Übungshygiene kann nur lauten, daß man abwarten lernen muß und nicht versuchen darf, etwas zu erzwingen, was nur die Zeit reifen und werden läßt." — „Musikalische Ornamentik." Von Edward Dannreuther. (Fortsetzung.) — „Die Kunst Arnold Schönbergs." Eine Vorstudie von Erich Steinhard. „Ein rückschauender Blick über A. Schönbergs Schaffen weckt die Erkenntnis in uns, daß ein immer reiner hervortretender Stil, der zum Bewußtsein eines eigengearteten musikalisch-psychologischen Inhaltes führt, die bisher geltenden Grundsätze der Harmonik, der Form, der Instrumentierung und schließlich des Ideenbaues im einzelnen konsequent neu gestaltet. Die Freiheit von Bedenken, mit der Schönberg seinen Stil offenbart, erinnert den Musikhistoriker an bestimmte Renaissance-Musiker, an die frühen Monodisten und Chromatiker, die in Sehnsucht nach einer Ars nova die Mittel zu einer erst bedeutend später erfolgten endgültigen Umformung des musikalischen Tonstoffes ersonnen haben. Unbewußt, traditionslos und genial. Sie waren die Schöpfer neuer Stilarten . . ." — „Franz Liszt und Wilhelm Jordan." Von Paul Wittko. Über die Beziehungen Liszts zu dem Nibelungenrhapsoden. — „Karl Hirsch. Ein Chordirigent von Gottes Gnaden." Von Oswald Kühn.

Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

33. **Walter Dahms:** Schubert. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1912. (Mk. 12.—.)

Die Schubert-Biographieen sind nicht so dicht gesät wie die Darstellungen des Lebenslaufes anderer großer musikalischer Meister. Seit Kreißle 1865 sein wackeres Schubert-Buch geschrieben, haben sich eigentlich nur wenige Biographen gefunden: Reißmann, Friedlaender, Niggli, Heuberger, Klatte. So einfach nämlich der Lebenslauf des unglücklich-glücklichen Frühgestorbenen erscheint, so liegen gerade in der Schlichtheit und Bedeutungslosigkeit, die den äußeren Rahmen um sein Künstlertum bilden, große Schwierigkeiten. Da ist nicht so leicht alles aufzuhellen, als es wäre, wenn es Schubert gegönnt gewesen wäre, auf den Höhen des Lebens einherzuschreiten. Nur eine unermüdliche, mit begeisterter Hingebung an Schuberts Künstlerschaft gepaarte Kleinarbeit konnte all das verstreute, ja vielfach versteckte und schwer zugängliche Material zustande bringen, das in seiner Gesamtheit das Fundament für eine wirklich vollständige, abschließende Schubert-Biographie abgeben kann. Ich sehe auch in der vorliegenden Arbeit von Dahms nicht das alles umfassende Werk, von dem wir Schubert-Verehrer träumen: dieses kann uns erst die Zukunft bringen. Allein meiner Ansicht nach bedeutet Dahms' Buch einen wichtigen Schritt nach vorwärts in dieser Sache. Drei Vorzüge zeichnen die Arbeit besonders aus. Erstlich eine reiche Fülle von Material, von Prof. Dr. Alois Fellner in Wien in unermüdlicher Arbeit gesammelt. Diese Summe durchwegs auf geschriebene oder gedruckte Quellen zurückgehender Kenntnis bildet die Grundlage des Buches. Zweitens die glückliche Art der Darstellung. Der Verfasser breitet das Material vor unseren Blicken aus; er läßt die Tatsachen für sich selbst sprechen und ist somit, was das Tatsächliche der Biographie anlangt, im besten Sinne objektiv. Er verbindet aber auch die verschiedenen Lebensdokumente, mit denen er uns bekannt macht, untereinander in sehr sympathischer Weise. Die Herzlichkeit der Darstellung paßt so recht zum Wesen des Meisters, dem das Buch gilt, und die Art, wie Dahms seine Besprechung von Schuberts Werken in die Biographie einzufügen weiß, ist geschickt und glücklich. Leben und Schaffen Schuberts erscheinen dadurch innig verbunden, und darin liegt vielleicht der Hauptwert des Buches, um dessentwillen es verdienen würde, populär zu werden. Der dritte Vorzug ist der reiche Bilderschmuck. Ein ganzes Schubert-Album (230 Bilder) ist ja dem Buch beigegeben; eine sehr schöne, umfangreiche, wert- und stimmungsvolle Zusammenstellung. Schuberts Eltern, das Geburtshaus, eine Reihe prächtiger Schubert-Bilder, seine Geschwister, die alte Liechtenthaler Kirche, Proben von Notenblättern und Briefen, die Nachbildung von Zeugnissen; der ganze reiche Kreis der Freunde und Zeitgenossen — hierunter sind manche sehr interessante und erwünschte Porträts —, Landschaften und Häuser aus Zelesz, Steyr, Salzburg, Gastein, Mödling, Graz; endlich das Sterbehaus, der Totenschädel, die Todesanzeige, die Grabsteine und das Wiener Denkmal; dazwischen die köstlichen Zeichnungen Schwinds und anderer, die Ausflüge, Gesellschaftsspiele und Schubertiaden darstellenden Bilder. Mit warmer Anteilnahme verfolgt Dahms zunächst seines Helden Jugendzeit, der er eine schöne Charakteristik von Schuberts Vater voranschickt; die Jahre der Kindheit, die Schulzeit, Mitschüler und Freunde ziehen an uns vorüber. Es folgt die Zeit des Schulgehilfentums und reger Kompositionstätigkeit. Ein „Mit vollen Segeln" überschriebenes Kapitel behandelt die Jahre 1817 bis 1820, den Aufenthalt in Zelesz, das Zusammenleben mit Mayrhofer, die Reise nach Steyr, die Aufnahme in die Familie Fröhlich. „Freundschaften und Erfolge" betitelt Dahms die Darstellung der Ereignisse in den Jahren 1821 und 1822, der Zeit der Freundschaft mit Kupelwieser und Schwind und der Entstehung der h-moll Symphonie und der As-dur Messe. Aus dem „schweren Jahr" 1823, das Schubert Krankheit und eine aus Schmerzen erblühende Schaffensfülle brachte, stammt das Gedicht „Mein Gebet", das Dahms (S. 223) ganz mitteilt. Mit Rührung liest man da die Worte: „Großer Vater! reich' dem Sohne tiefer Schmerzen nun zum Lohne endlich als Erlösungsmahl Deiner Liebe ew'gen Strahl! Sieh, vernichtet liegt im Staube, unerhörtem Gram zum Raube, meines Lebens Martergang, nahend ew'gem Untergang!" Den Jahren 1824 und 1825 gelten je ein umfangreiches Kapitel, und mit den Überschriften „Zum Gipfel", „Die Vollendung" und „Ausklang" führt Dahms treulich berichtend die Lebensgeschichte seines Helden ihrem Ende zu. Die Erzählung von Schuberts Lebensgang, wie sie in Dahms' Buche vorliegt, ist schlicht und dabei herzgewinnend; rührt dieses Menschenschicksal, dem von außen keinerlei Förderung zuteil wird, so daß es ganz von Freundschaft und Innenleben erhalten wird, schon an und für sich, so ist dies doppelt der Fall bei gewinnende Exaktheit und Gründlichkeit mit einer schönen Volkstümlichkeit des Ausdrucks so glücklich vereinender Ausdrucksweise. Die Auszüge aus Schuberts Briefen und Tagebüchern, aus denen ersichtlich ist, wie tief Schuberts Gemüt und Ideenwelt war, schmücken das Buch; manche Bemerkung, die der Verfasser an solche mitgeteilte Bruchstücke knüpft, ist kurz und treffend. Die Besprechung von Schuberts Werken hält glücklich die Mitte zwischen Erläuterung und ästhetischer Kritik; hier erscheinen mir besonders die den Symphonieen und der Kammermusik gewidmeten Abschnitte bedeutend. Daß Dahms Schuberts kirchenmusikalischen Werken besondere Beachtung schenkt, ist sehr zu loben; diese Kompositionen sind an sich und für Schuberts Wesen von der größten Bedeutung. Dahms' genaue Datierung der Entstehungszeit der einzelnen Messen wird manchem Kunstfreund sehr willkommen sein. In der Besprechung der G-dur Messe — deren instrumentale Ergänzung durch Schuberts Bruder Ferdinand doch vielleicht nicht so verdammenswert ist, wie Dahms meint — sowie der Messe in As-dur und Es-dur sehe ich Partieen, die zu den schönsten des Buches gehören. Ich betone

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausdrücklich, daß einzelne Kleinigkeiten einer Berichtigung bedürfen; so wird z. B. gleich im Anfang einmal „Liechtental“ anstatt „Himmelpfortgrund“ gesagt oder auf S. 383 das Grillparzersche Gedicht „Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings beseh'n, so wirst du, was ich schrieb, und was ich bin, versteh'n!“ unrichtig zitiert. Ich erwähne dies jedoch nur, damit ich dem Vorwurf entgehe, ich hätte über derlei Dinge hinweggelesen. Denn das sind Einzelheiten, die sich leicht verbessern lassen. Und so sei denn dieses reichhaltige und sympathische Buch nochmals herzlich willkommen geheißen!

Dr. Egon v. Komorzynski

34. **Hermann Kretzschmar**: Geschichte des neuen deutschen Liedes. I. Teil: Von Albert bis Zelter. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 7.50.)

Mit Kretzschmars „Deutschem Liede“ (Erster Band) ist der deutschen Musik- und Literaturwelt ein schönes und wertvolles Geschenk zu teil geworden. Wir hatten es nötig und erwarteten es lange. Denn die zusammenfassenden Darstellungen, welche — Friedlaenders große Bibliographie ausgenommen — bis jetzt vorhanden waren, rührten von Männern der alten historischen Schule her und ließen es trotz guter Ansätze an allen Enden fehlen. Nunmehr liegt wenigstens der Zeitraum von 1600 bis 1700 in neuer geschichtlicher Beleuchtung vor. Die eigene Gabe des Verfassers, verschwundene Zeiten mit ihrem Fühlen und Denken lebendig vor dem Leser erstehen, ihn nicht nur teilnahmslos mitschauen, sondern auch wirklich mitfühlen zu lassen, tritt hier aufs neue imponierend hervor. Zwei Jahrhunderte deutschen Liedgesangs, gesehen durch ein Temperament — so könnte man, frei nach Zola, Kretzschmars Arbeit charakterisieren. Denn die künstlerische Bewertung hundert und aber hundert zum Teil ganz vergessener Liedersänger mit ihren Werken steht im Vordergrund, während der eigentlichen Technik der Liedkomposition und gewissen, sich namentlich in der Frühzeit der deutschen Monodie aufdrängenden Fragen nach den Prinzipien des formalen Aufbaus nur so weit Beachtung geschenkt ist, als das die künstlerische Bewertung bedingte. Wer sich über musikalische Stilfragen, über die Besonderheiten des Musikgeschmacks im 17. und 18. Jahrhundert, über die Wandlung der thematischen Erfindung seit 1600 — auch außerhalb der Liedformen — orientieren will, findet hier vorzügliche Auskunft. Studentenlied, geistliches Lied, gesellige Lieder in allen Farben und Nuancen treten je nach den Qualitäten der Dichter und Musiker als heitere, geschmack- und lebensvolle oder als trockene, pedantische Erzeugnisse entgegen, und man wird gewahr, daß es in diesen Jahrhunderten neben manchem Liederfrühling auch manchen (dem Historiker freilich ebenso wichtig dünkenden) Liederherbst gegeben hat. Kaum eine zweite Musikgattung ist von Haus aus so eng und unlöslich mit der Poesie verbunden gewesen und hat so stark allen Veränderungen des sozialen Lebens nachgeben müssen, wie gerade das Lied. Daher gehört es mit zu den rühmenswertesten Punkten des Buches, daß nicht nur die Liedmusik, sondern auch die Lieddichtung und das soziale Milieu, aus der beide hervorgingen, einer fortlaufenden aus dem Vollen schöpfenden Darstellung unterzogen wurden. Hier war von den Vorgängern, abgesehen vielleicht von K. v. Winterfeld im Bereich des geistlichen Liedes, so gut wie alles zu tun übrig gelassen. Neues und ungemein Anregendes findet sich ferner über den Einfluß des Volksliedes auf das Kunstlied, über die außerordentliche Macht des protestantischen Chorals als stilbildenden Elements, über fördernde und schädigende Einwirkungen der Oper während mancher Dezennien. Die Abgrenzung in „Schulen“ örtlichen oder provinziellen Charakters kommt der Übersichtlichkeit außerordentlich zugute, selbst wenn für die Abhängigkeit dieses oder jenes Komponisten von einer Kunstzentrale nur äußerliche, d. h. diskutierbare Anhaltspunkte geltend gemacht werden können. Eine solche Abgrenzung ist hier zum erstenmal konsequent durchgeführt worden. Neuen, zuweilen recht gewinnbringenden Zuwachs erhielt die bisher zugängliche Literatur durch Hinweise auf handschriftliche Liederbücher. Von den gedruckten, oft recht umfangreichen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts ist wohl kaum eine wichtige umgangen oder ihrer geschichtlichen Stellung nach unerörtert geblieben; einige wenige, wie etwa die des Wolfg. Agricola, des Bambergers Joh. Khuen, des Hirschbergers Martin Schneider (aus der Mitte des 17. Jahrhunderts), dürften das historische Bild schwerlich verändern. So führt denn der Weg von J. H. Schein, Heinr. Albert und seinen norddeutschen Genossen nach Hamburg zum Kreise Rists, von da über Adam Krieger, Ahle, Staden, Wolfg. Franck unter Berührung ungezählter kleinerer Talente zum Liedertyp der „Singenden Muse an der Pleiße“. Diese vermittelt das Aufkeimen der sogenannten Berliner Schule (Krause, Ph. E. Bach, Graun, Hiller, Neefe, Schulz u. a.), die ihrerseits mit André, Reichardt, Zelter, Zumsteeg direkt oder indirekt zur Liedepoche Beethovens, Schuberts und der Romantiker überleitet. Das deutsche Lied von da an bis zur Gegenwart soll Inhalt des zweiten Bandes bilden.

Zu dieser groß angelegten und mit offnem Auge für die Tugenden und Schwächen der alten Liedersänger durchgeführten Geschichte des „neuen“ deutschen Liedes, also seit 1600, wird sich wohl früher oder später ein Gegenstück, eine Geschichte des alten deutschen Liedes bis 1600, notwendig machen. Sollte sich künftig mit immer größerer Entschiedenheit herausstellen, daß das mit Instrumenten begleitete Sololied eine lange, weit vor diesem Zeitpunkt liegende glorreiche Vergangenheit hatte, so würden sich in bezug auf das phänomenale Liedtalent der Deutschen noch weitere überraschende Gesichtspunkte ergeben, ja es würde auch auf manches Liederzeugnis nach 1600 noch ein neues Licht fallen. Kretzschmars Buch bringt jedenfalls eine Seite deutschen Lebens und Schaffens zur Geltung, die von nun an weit mehr als bisher in der Kulturgeschichte Deutschlands beachtet und hervorgehoben werden muß.

Dr. Arnold Schering

35. **Julius Maurer**: Anton Schweitzer als dramatischer Komponist. (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, zweite Folge, Heft 11.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 5.—.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man muß immer wieder staunen, welche Fülle bedeutender Musiker das 18. Jahrhundert sein eigen genannt hat. Durch die unablässigen Bemühungen unserer jungen Historikergeneration kommt von Tag zu Tag Neues und Wertvolles aus jener Zeit zutage, die uns bis vor kurzem noch mit den einzigen Namen Haydn und Mozart genügend charakterisiert erschien. Maurer ist offenbar ein Kretzschmarschüler, seine Arbeit der vollständige Druck einer Dissertation. Anton Schweitzer war uns bisher in der Hauptsache nur aus Jahns Mozartbiographie bekannt. Mozart trifft ihn und seinen Textdichter Wieland 1777 in Mannheim, wo beide die Uraufführung ihrer Oper „Rosemunde" vorbereiteten. Der junge Mozart weiß nicht eben viel Rühmliches von Schweitzers Musik nach Hause zu melden: „Es ist keine Natur darinnen und alles übertrieben, und für die Sänger nicht gut geschrieben." Wer die 150 Seiten Partiturproben aus Schweitzers Opern durchsieht, die Maurer seiner Abhandlung beigibt, der muß doch zu wesentlich anderen Resultaten kommen und mag es fast bedauern, daß bisher noch keines der Hauptwerke Schweitzers, etwa seine „Alceste", vollständig im Druck erschienen ist. Denn hier spricht ein wundervoll inniges und dabei kräftiges Empfinden, ein echtes musikalisches Herz zu uns. Gleich die ausgewählte Stelle aus dem Singspiel „Die Dorfgala" von 1772, eine komische Theaterprobe ähnlich denen im „Sommernachtstraum" oder in des Gryphius „Peter Squenz", frappiert durch ihre Frische und Sicherheit im Ausdruck, der unmittelbar an Haydn gemahnt. In der großen Arie des Titelhelden aus der „Wahl des Herkules" lernen wir Schweitzer von einer ganz anderen als seiner „Hillerischen" Seite, lernen wir ihn als Pathetiker kennen. Die Deklamation der Rezitative, die Stelle „O sink in Scham verloren" haben etwas unmittelbar Packendes. Das Schönste aber, was uns dieser Band gibt, ist die geradezu ergreifende Szene des Admet aus Schweitzers „Alceste". Man muß schon zum allerbedeutendsten aus der Zeit, zu Gluck selbst gehen, um ein Ähnliches zu finden. An Orpheus' Klage um die verlorene Gattin gemahnt nicht nur die Ähnlichkeit der Situation. (Der Alcestestoff ist ja im Grunde eine umgekehrte Orpheussage.) Schweitzer ist weicher, weniger streng als Gluck, aber nicht weniger tief und innig. Gleich der Beginn „O Jugendzeit" hat etwas ungemein Rührendes. Und vollends ergreifend tritt dann als Mittelsatz, der sich zum Schluß in anderer Tonlage und damit wie neu wirkend wiederholt, ein wundervolles Larghetto auf „Noch lebt Admet in deinem Herzen". Hätte Schweitzer nichts als dies geschrieben, man müßte ihn verehren. Maurer versichert, daß noch andere Nummern dieser „Alceste" höchst bedeutend seien. Daß übrigens Schweitzer nicht nur das weiche Männel ist, als das ihn Maurer halb und halb hinstellen möchte, zeigt der Allegroteil jener Arie mit den prachtvoll pathetischen Stellen „Ich unterliege dem Geschick" und „Von diesem schrecklichsten der Schmerzen". Hier ist der Ausdruck in den gewaltigen Sprüngen der Singstimme (in Tredezimen geht das hinauf und hinunter) geradezu furchterregend. Und ich wüßte außer in Schuberts „Atlas" in der gesamten Literatur keine Stelle, wo der geradezu unerträgliche Schmerz dem Hörer suggestiver, bis zur körperlichen Fühlbarkeit, nahegebracht würde. Schweitzer hat das Glück gehabt, in Wieland einen Librettisten zu finden, der ihn mit vorzüglichen Texten versah. Beide stehen, ähnlich wie Brahms, in seiner interessanten Äußerung gegen Widmann (Kalbeck III, 1, S. 177) in der Frage der Verbindung von Wort und Ton auf einem Standpunkt, der demjenigen Glucks und Wagners diametral entgegengesetzt ist. (Wenn anders man diese beiden, wie das gemeiniglich geschieht, überhaupt in einen Topf werfen darf.) Schweitzer denkt hierüber ähnlich wie Mozart. Daß er auch auf seine Façon Ungewöhnliches geleistet hat, sollte denjenigen zu denken geben, die Wagners Theorie vom Gesamtkunstwerk als alleinseligmachendes Dogma verkünden. Julius Maurer sei gedankt, daß er uns diesen neuen alten Mann beschert hat.

Dr. Ernst Neufeldt

36. **Max Morold:** Anton Bruckner. — Hugo Wolf. Kleine Musikerbiographieen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.—)

Diese beiden wohlfeilen Bändchen, die die Reihe der älteren Biographieen des Verlages fortsetzen, werden vielen, die sich auch über neuere Komponisten orientieren wollen, sehr willkommen sein. Beide sind wirklich lesenswert und anregend. Sie geben unter Berücksichtigung der ganzen damaligen musikalischen Strömungen in klarer, sachlicher Darstellung eine Übersicht über Leben und Schaffen der beiden großen Künstler; und stets sind die Fäden mit kundiger Hand aufgedeckt, die Schaffen und Leben miteinander verbinden. So sehen wir bei beiden, wie sie, ganz Kinder ihres Milieus und ihrer Beanlagung, nach und nach mit ihren Werken zu großer Künstlerschaft sich entwickeln. Allerdings muß man sagen, daß das liebevolle Sichversenken in seine Helden den Autor auch nicht vor Überschätzung bewahrt hat, wenigstens was die Bewertung Bruckners betrifft.

Emil Thilo

MUSIKALIEN

37. **Kurt Striegler:** Kammer-Symphonie für Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (auch als Nonett ohne Kontrabaß aufzuführen). op. 14. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Partitur Mk. 16.—, Stimmen Mk. 20.—.)

Der mir bisher unbekannte Komponist erfreut sich gewiß der Jugendsonne. Jugendliche Unbesorgtheit spricht aus seinem Werke. In der Technik hält er sich zu den Modernen, während seine Themen älteren Bahnen nicht abgeneigt sind. Der erste Satz kann am wenigsten durch Neuheit fesseln, er ist aber glatt und geschickt geformt und entbehrt des äußerlichen Schwunges nicht. Mehr innerlich redet der zweite Satz, das Larghetto, zu uns; an melodischen Schönheiten fehlt es ihm nicht. Effektvoll und virtuos ist das Scherzo geschrieben; dem im Viervierteltakt erklingenden luftigen und flatternden Hauptteil steht in wirksamer Gegensätzlichkeit eine gefällige Walzer-Kantilene gegenüber. (Der Walzer in der „heiligen" Symphonieform kann uns natürlich nicht mehr überraschen, seit er durch Richard Strauß und andere zum

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hohen Herrn geworden.) Abwechselungsreich, Tiefe und Grübelei meidend, sind die Variationen des letzten Satzes gestaltet; recht äußerlich und wie in Eile geschaffen präsentiert sich der Schluß. Beim großen, nicht viel wägenden Publikum wird das Werk auf guten Beifall rechnen können.

38. **Alexander Glazounow**: „A la mémoire de Gogol", Prologue symphonique pour orchestre. op. 87. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig. (Partitur Mk. 3.—, Stimmen Mk. 8.—.)

Wie üblich bei „Gedächtnis"-Kompositionen beginnt das Werk mit einem heftigen Schmerzensausbruch, dem ruhigere Klage (hier in nationaler Farbe), ein Emporlodern des Schmerzes, Trost und als Schluß Ruhmkrönung des Toten in sieghafter Durtonart folgt. Das Opus zeichnet sich durch Klarheit in der Form und in der Erfindung, durch Prägnanz, durch Vermeiden von hemmenden Überflüssigkeiten, durch vornehme und eigenartige Melodik aus. Auf wilde Passagen und Hexenkünste der Instrumentierung verzichtet der Tondichter: kurzum ein äußerlich bescheidenes, sympathisches Werk.

39. **Maximilian Steinberg**: Fantaisie dramatique pour orchestre. op. 9. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig. (Partitur Mk. 4.50, Stimmen Mk. 11.—.)

Die Komposition verdankt ihre Entstehung einer Stelle aus Ibsens Drama „Brand", woselbst von einer Kirche aus Eis, von Schneehaufen, Lawinen, vom reißenden Bergstrom, vom Nebel, der durchbrechenden Sonne und der Wirkung auf den Menschen gesprochen wird. Eis und Schnee traf der Tonsetzer gut: eiskalt, frostig klingen seine wie Schnee in nichts zerrinnenden Töne (das Hauptthema war zudem bereits oft genug da, in meisterhafter, im Gedächtnis haftender Behandlung z. B. in Rimsky-Korssakow's „Scheherazade"). Die Lawine und den Bergstrom malte der Komponist weniger anschaulich: den Zuhörer mit sich zu reißen, liegt seinem Können fern. Moderne Orchesterpartituren blieben ihm gewiß nicht fremd; wenn M. Steinberg Dirigent ist, worüber ich nicht unterrichtet bin, würde ich sagen: Kapellmeistermusik. Gemachte, schlecht abgeguckte, inhaltslose Musik.

Franz Dubitzky

40. **Carl Führich**: „Persepolis". Für Männerchor, Sopransolo und großes Orchester oder Pianoforte. op. 71. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 3.—.)

Das anfangs vortreffliche, am Schluß aber zu unklare Gedicht Franz Hewalds, das eine wilde Nachtszene aus dem Siegeszuge Alexanders des Großen schildert, hat der Komponist mit entschiedenem Glück und dramatischer Wucht vertont. Ein bedeutendes Orchestervorspiel schafft die halb unheimliche, halb asiatisch-schwüle Stimmung, dann singt der Chor sechsstimmig auf einem fünftaktigen Pianissimo-Tremolo der Kontra-Bässe auf Cis die Worte „Schwülbrütende Nacht", die zur Kennzeichnung des Milieus dienen. Dann folgt eine lebendige Schilderung des Gelages, aus dem sich dann die silberne Stimme der Athenerin Thaïs loslöst, die den Rachebrand für das einst von den Persern niedergebrannte griechische Heiligtum fordert. Die musikalische Schilderung des Feuers im persischen Königspalast ist ebenso anschaulich wie wirksam und machtvoll in der Steigerung. Nach dem Klavierauszug zu urteilen, muß die Orchesterwirkung, durch eine bewegte Rhythmik unterstützt, beträchtlich sein. Der Chorsatz ist modern im guten Sinne des Wortes, wie denn überhaupt das ganze Werk sich von Übertreibungen fernhält. Bedenklich erscheint mir nur die Mehrstimmigkeit an den Stellen, wo der Chor nicht schildert, sondern nur erzählt. Hier wäre meinem Gefühl nach das Unisono der Bässe oder des ganzen Chores das logisch allein gerechtfertigte Ausdrucksmittel. Jedenfalls bietet Führich mit seinem „Persepolis" unseren leistungsfähigen Männerchören eine ebenso fesselnde wie lohnende Aufgabe.

41. **Franz Mayerhoff**: „Die mit Tränen sä'n", Motette. op. 35. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur und Stimmen Mk. 2.40.)

Formenschönheit, Klarheit des Aufbaus, interessante Führung der Stimmen und melodischer Reiz sind die Hauptvorzüge dieser Motette des geschätzten Kirchenmusikers, der es meisterlich versteht, moderne Rhythmik und Harmonik mit echt kirchlichem Ausdruck zu vereinigen. Abwechselung von kleinem und vollem Chor, sowie Stellen von höchstem, verklärtem Klangreiz („Sie gehen hin und tragen edlen Samen") sowie die wirksame Steigerung zu Anfang von Seite 9 geben der Komposition einen besonderen Wert; sehr schön wirkt auch der Orgelpunkt auf f, auf dem ruhend das Ganze voll freudiger, fester Zuversicht endet. Allen Kantoren sei diese vollwertige Motette nachdrücklich empfohlen.

42. **Heinrich van Eyken**: Fünf Lieder. op. 41. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.20, bzw. Mk. 1.—.)

Das erste dieser Lieder „An den Sturm" malt durch eine trillerähnliche Sekundenfigur in Sechzehnteln der rechten Hand recht anschaulich das unablässige Brausen, während das scharfe rhythmische Motiv der linken Hand die heftigen Stöße des Sturms darstellt Die Singstimme ist melodisch geführt und verkörpert in ihrem ruhig-festen Verlauf den tapferen Mann inmitten von Sturm und Schicksal. Schlicht und volksmäßig gibt sich der Komponist in „Barbarazweige"; auch „Liebesgedanken" verbindet Anmut mit Schlichtheit und ungekünstelter Empfindung Der Neigung zu schönem Pathos, die wir an van Eyken so oft glücklich betätigt finden, verdankt das „Reiterlied" seine Entstehung, das ein Kabinettstück düsterer Romantik ist und zweifellos bei entsprechendem Vortrag einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen wird. Es ist staunenswert, wie sicher der Tonsetzer hier mit den alten Kunstmitteln der zögernden, stockenden Synkope und des Unisonos die beabsichtigten Wirkungen in vollem Maße erzielt und die balladenhafte Stimmung bei absichtlich archaistischem Ausdruck vom ersten bis zum letzten Takte festhält. „Traumlicht" ist wieder ein echtes Lied von milder, freundlicher Art. Alles in allem darf man sagen, daß diese wohl dem Nachlaß van Eykens entstammenden Lieder dem bekannten Bilde des vortrefflichen Tondichters zwar keine neuen Züge hinzufügen, es aber in erwünschter Weise ergänzen und seiner Kunst neue Freunde zu gewinnen geeignet sind.

F. A. Geißler

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BRESLAU: Unser Stadttheater, das seit diesem Winter offiziell als reines Opernhaus geführt werden darf, eröffnete die Spielzeit mit einer Wiederaufnahme der Musiktragödie „Oberst Chabert" von Waltershausen, die ganz zum Schlusse der vorigen Saison einen starken Publikumserfolg erzielt hatte. Dieser ist dem von kräftigen theatralischen Qualitäten erfüllten Werke auch diesmal treu geblieben. Lebhaftes Interesse richtete sich dann auf ein „Ereignis" lokaler Art. Frau Verhunk, seit einem Jahrzehnt die Vertreterin der „brünetten" Heldinnen der romanischen Oper, hat plötzlich ihr Herz für die blonden Frauen Wagners entdeckt und griff mutig gleich nach der Isolde. Ihre Durchführung dieser Heroinenrolle par excellence zeugte von starker, künstlerischer Selbstzucht, denn alle Stilerfordernisse des Wagnergesanges wurden restlos erfüllt. Zu einer Isolde allerersten Ranges fehlt Frau Verhunk freilich die große, breit ausladende Stimme, immerhin erwies sie sich auch in dieser Hinsicht fast allen Isolden ebenbürtig, die wir bisher im eigenen Besitze hatten. Dagegen mißriet das zweite Experiment des Abends, die Brangäne der jugendlichen Sängerin anzuvertrauen. Frl. Zuska erschien wie eine jüngere Gespielin Isoldens, nicht wie ihre mütterlich besorgte Ratgeberin. Von den neuen Künstlern des Personals haben sich in einer Reihe von Repertoireopern die Damen Blum (Butterfly), Zuska (Elsa, Evchen), die Tenoristen Hochheim (Radames, Prophet), Koch (Wilhelm Meister), Gläser (Vogelweide, Tamino), der Baritonist Grifft (Lothario, Oberthal) recht günstig bewährt.

Dr. Erich Freund

DRESDEN: Als ein wichtiges Vorkommnis ist die Neubesetzung des Siegfried in Richard Wagners „Ring"drama mit Adolf Löltgen hervorzuheben. Der Sänger, der nicht immer an der richtigen Stelle beschäftigt worden ist, war diesmal durchaus am rechten Ort. Die Sprödigkeit seines Tenors, der übrigens bis zum Schlusse kraftvoll aushielt und lichten Glanz zeigte, kam vor allem seinem Jung-Siegfried zustatten, den er auch darstellerisch frisch und glaubwürdig zu gestalten wußte. Da wir neben Margarethe Siems noch eine Koloratursängerin für muntere Partieen nötig haben, so war das Gastspiel von Tina Wesel aus Brünn als Regimentstochter nicht ohne Interesse, obwohl es nicht die Überzeugung erwecken konnte, daß sie die Gesuchte sei. — Der langwierige, auf drei Jahre verteilt gewesene Umbau der Hofoper ist nun beendet und der herrliche Semperbau zeigt sich auch innerlich in erneuter Schönheit. Die Bühne ist in drei versenkbare Teile geteilt und mit den neuesten technischen Einrichtungen versehen worden. Leider ist das Proszenium verbreitert und die Bühnenlinie so weit zurückgerückt worden, daß die Sänger jetzt mindestens zwei Meter von der Rampe entfernt sind, wenn sie so weit im Vordergrunde stehen als es überhaupt möglich ist. Dieser Umstand erschwert das Singen offenbar um so mehr, als auch der Neigungswinkel der Bühne beseitigt ist, so daß sie nicht mehr nach dem Prospekt hin ansteigt, sondern ganz eben verläuft, wodurch das Singen im Hintergrund der Bühne viel mehr Stimmkraft erfordert. Daß das Orchester nun wieder endgültig seine frühere hohe Lage erhalten hat, war unter diesen Umständen geradezu eine Notwendigkeit.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Die neue Spielzeit unserer Städtischen Oper brachte manche Veränderung im Künstlerbestande. Trotzdem man seit Jahren neun Monate lang spielt, ist der Wechsel im Personal leider eine ständige Erscheinung geblieben. Eröffnet wurde die Saison mit „Lohengrin". In der Titelrolle führte sich Jacques Decker recht vorteilhaft ein, um dann als Tannhäuser, als Florestan sowohl gesanglich wie darstellerisch zu enttäuschen. Als schätzenswerter, vielseitig verwendbarer Künstler stellte sich Hermann Wucherpfennig (Kaspar, Zuniga, Landgraf und Marcel) vor. Ausgezeichnetes leistete Gertrud Stretten als Soubrette mit einer ungewöhnlich ausgiebigen und wohlgeschulten Stimme. Weniger gefiel bisher die Vertreterin hochdramatischer Partieen Johanna Leisner. Ihre Amelie (Maskenball), Venus und die ihr immerhin besser liegende Fidelio-Leonore ließen jede persönliche Note in Gesang und Spiel vermissen. Unzureichend zeigte sich Valerie Lendt für das Altfach. Ebenso wenig war Else Bräuner als Elisabeth und als Valentine am rechten Platz. Besser fiel das Debut von Hermine Hoffmann als Rosalinde aus und Ännchen Heyter war als Gretchen im „Wildschütz" und Karoline in „Prima ballerina" famos. Noch besonders zu erwähnen bleiben das Debut von Magda Spiegel als Ortrud, der vortreffliche Rocco und St. Bris von Erich Hanfstaengl, Egon Reichenbach als Max und Elfriede Martick als Margarethe von Valois; Leistungen, mit denen sich diese schon in der letzten Saison hier wirkenden Künstler besonders hervortaten. Neu heraus kamen Wilhelm Kienzls musikalisches Schauspiel „Der Kuhreigen", sowie Wolf-Ferrari's „Der Schmuck der Madonna". In beiden Neueinstudierungen zeigten sich die Vorzüge der Regie Lefflers. Alfred Fröhlich stand als bewährter Lenker des Orchesters wieder an erster Stelle. „Cosi fan tutte" und die „Walküre", in der übrigens Richard Hedler (auch ein guter Wolfram) einen prächtigen Wotan stellte, bezeichneten besondere Höhepunkte seiner Tätigkeit.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Nachdem die neue Spielzeit mit „Lohengrin" sehr verheißungsvoll eingesetzt hatte, folgten „Aida", „Oberon", „Tiefland", „Martha", „Mignon", „Freischütz", „Hoffmanns Erzählungen", „Troubadour", „Carmen", „Tannhäuser" in Aufführungen, die sich in jeder Beziehung weit über die in verflossener Spielzeit durchschnittlich erreichte Höhe erhoben. Adolf Löltgen (Dresden), der für die Saison als Gast verpflichtet worden ist und bisher als Lohengrin, Radames, Pedro, Manrico, Tannhäuser Triumphe feierte, Nusi Hüsgen-von Szekrényessy, Julia Heinrich, Augusta Müller, Elly Gladitsch, Erich Hunold, Willi Zilken und Willy Bader bilden aber auch ein Künstlerensemble, wie wir es an einer Provinzbühne vom Range der unsrigen selten vereinigt finden. Dazu ist in Hans Lange ein ausgezeichneter Oberregisseur

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewonnen worden. Um den Spielplan abwechslungsreicher als bisher zu gestalten, ist eine stärkere Berücksichtigung der Operette vorgesehen und dazu ein besonderes Operettenpersonal engagiert worden. F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Zwei Gastspiele Leo Slezak's im „Prophet" und in der „Jüdin" gaben Gelegenheit, diesen Hünen an Stimme und Gestalt zu bewundern. — Im „Freischütz", einer hier stark verschandelten Repertoire-Aufführung, hat Martin manche glückliche Neuerung in der Szenerie und im Spiel des Chors getroffen. — Die Operette „Die Dame in Rot" fiel bei der Erstaufführung durch. Schade um die große Arbeit, die das Personal in diesem Machwerk geleistet hatte. Karl Werner

HAMBURG: Unsere Oper ist bisher unter dem neuen Regime eine große Enttäuschung für alle die, die von dem Wechsel des Leiters auch einen Wechsel des Systems erwartet hatten. Ich habe den jauchzenden Optimismus, mit dem man hoffnungsvoll die neue Ära begrüßte, nie recht begreifen können, denn selbst den allerbesten Willen des neuen Herrn vorausgesetzt: die Verhältnisse sind stärker als der einzelne Mann. Und unsere Opernverhältnisse sind trostlos: unser altes Haus ist eine Unmöglichkeit für einen modernen Betrieb, es hemmt jede phantasievolle Großzügigkeit, und im übrigen kann kein Pächter in diesem unsubventionierten Hause wesentlich anders arbeiten als bisher darin gearbeitet worden ist, d. h. also, ehe er nach der Kunst sieht, muß er nach der Theaterkasse schielen. Die Gunst der Abonnenten ist der wichtigste Faktor, und diese Gunst sich zu erhalten, muß das Leitmotiv seines künstlerischen Handelns bilden. Zudem hat Dr. Loewenfeld noch allerlei privates Pech gehabt: die Mitglieder, auf deren Zugkraft und deren künstlerische Stärke er rechnete, sind zum Teil kontraktbrüchig geworden und nicht in Hamburg eingetroffen, und die, die eingetroffen sind, haben nicht ausnahmslos die in sie gesetzten Erwartungen erfüllt. So sind bereits neun Wochen vergangen, ohne daß wir eine für unsere Forderungen ausreichende hochdramatische Sängerin besitzen; so ist das Fach der jugendlich dramatischen Sängerinnen auf eine einzige Künstlerin gestellt, die zudem dem amphibialen Klima Hamburgs ihr Opfer hat darbringen müssen; so weisen die zweiten Fächer bedenkliche Lücken auf. Unter diesen Umständen verliefen die Aufführungen der Repertoireopern unter fortwährenden fruchtlosen Gastspielen, wie unter fortwährenden neuen Enttäuschungen für den Direktor und für das Publikum. Von künstlerischer Arbeit konnte nur in einigen wenigen Ausnahmsfällen gesprochen werden. Neben den Verlegenheitsgastspielen gab es noch je drei Gastspiele von Edyth Walker und Caruso. Die Walker gab dem Theater die Möglichkeit, die „Nibelungen" Wagners aufzuführen und ihre wundervolle Brünnhilde gemahnte deutlich daran, daß die „jours de gloire" unseres Theaters, die viele erst jetzt erwartet hatten, in Wahrheit doch der Vergangenheit anzugehören scheinen — einer Vergangenheit, in der ein jetzt vakantes Fach mit dieser herrlichen Künstlerin, deren Brünnhilde auch diesmal hinreißend wirkte, besetzt war. Kapellmeister Klemperer dirigierte die „Ring"-Aufführung, die für ihn sehr ehrenvoll verlief und als außerordentlicher Talentbeweis des jungen Künstlers auch für die Zukunft wertvoll war. Caruso hatte seinen besten Abend, als er den Radames in der „Aïda" sang: glänzend, bedeutend und im größten künstlerischen Stil. Die Umgebung war eines Caruso würdig: Frl. Marcel als Aïda, Frau Metzger als Amneris, Weingartner am Dirigentenpult — ja, wenn alle unsere Opernaufführungen dieser „Aïda" nur ein ganz klein wenig gleichen wollten! Als späte Novität hörten wir Humperdincks „Königskinder", als Neueinstudierung bescherte man uns, von Dr. Loewenfeld entzückend inszeniert und von Weingartner geschmeidig, wenn auch nicht gerade stilistisch erschöpfend dirigiert, Auber's „Fra Diavolo".

Heinrich Chevalley

KÖNIGSBERG i. Pr.: Eine neue Direktionsära ist mit dem Beginn des laufenden Spielwinters in unserem Stadttheater angebrochen. Nachdem Adolf Varena von seiner hauptsächlich in geschäftlicher Hinsicht verdienstvollen Tätigkeit durch den Tod abberufen worden war, kurz bevor er sie freiwillig niederlegen wollte, übernahm sein Schwiegersohn Max Berg-Ehlert sein künstlerisches Erbe — und auch seine künstlerischen Schulden. Die Zeit muß ergeben, ob er sie wird abtragen können. Am besten Willen scheint es nicht zu fehlen. Einen eingreifenden Umbau zum Zwecke der Modernisierung und Erweiterung des Bühnenhauses, den noch Varena begonnen hatte, hat sein Nachfolger durchgeführt (er ist leider zum Beginn der Spielzeit noch nicht ganz fertig geworden). Es ist der Anfang gemacht, das unter Varena sehr lose Verhältnis zur zeitgenössischen musikdramatischen Produktion enger zu gestalten, wobei es nicht nur mitzugehen, sondern auch Versäumtes nachzuholen gilt, und endlich sind mit Hilfe eines erhöhten Etats Opernkräfte eingestellt, die im Ganzen ein höheres Niveau der Aufführungen gewährleisten, als man es bisher gewohnt war. Erstlich sind da der Regisseur Willy Stuhlfeld und der Kapellmeister Alfred Schink zu nennen, beides begabte Träger frischer, moderner Initiative; ferner von darstellenden Mitgliedern der Außerordentliches versprechende Heldentenor Erwin Fanger, der noch nicht ausgereifte, doch sehr hoffnungsvolle Walter Favre als erster lyrischer Tenor und etliche weitere mehr oder weniger tüchtige junge Sänger. Die Anfänger prävalieren mehr noch unter den Damen, doch finden sich auch hier hoffnungsvolle Stimmen und Talente, von denen gelegentlich noch zu berichten sein wird. Mit diesem gewiß nicht Kopf um Kopf zufriedenstellenden, doch im allgemeinen sehr zweckmäßig zusammengesetzten und zahlreichen Ensemble ist seither schon eine Reihe frischer Neueinstudierungen gegeben worden, auch bereits eine Novität, der Kienzlsche „Kuhreigen", der, unter Schinks Leitung, mit Fanger als einem vorzüglichen Thaller und Meta Bamberger als einer gesanglich wie darstellerisch zu schweren, noch nicht ausgereiften Blanchefleur, einen freundlichen Premierenerfolg freilich nicht allzu lange zu überleben verspricht. Besondere Verhältnisse haben den neuen Direktor auch veranlaßt, der Operette eingehende Sorgfalt zu schenken, wie das schon im Engagement

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einer Operettenspezialität, der bekannten ersten „Geisha" Mia Werber, und eines besonderen Operettenregisseurs, des gewandten Josef Groß, sich kundgibt. Doch geschieht die Pflege dieser tutti quanti minderwertigen Gattung in vernünftiger Weise; das Berg-Ehlertsche Operettenrepertoire besteht hauptsächlich aus besseren, früher bewährten Werken — wogegen das Unternehmen, das unser sonst mehr für vornehmere Kunst geeignetes Stadttheater in diese Zwangslage bringt, das Martin Kleinsche, Sommer und Winter spielende Neue Luisentheater in seinem schönen neuen Hause es durchaus mit der durchschnittlichen zeitgenössischen Operette nebst all ihren Auswüchsen hält. Aus diesem Grunde halte ich es nicht für angebracht, hier künftig über die Darbietungen des letztgenannten Musentempels ausführlicher zu berichten, ohne jedoch im übrigen einem Etablissement, das das „gaudium" eben mal nicht als „res severa" betrachtet, seine Existenzberechtigung abzusprechen. Ich wünsche und hoffe nur, daß dem Stadttheater durch diese neue Konkurrenz nicht allzuviel Blut abgezogen wird. Dr. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Nur durch Gastspiele hat die Oper bisher erhöhtes Interesse erregt. Von diesen war in erster Reihe das von John Forsell ein großer Erfolg (es umfaßte „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und „Barbier von Sevilla"); dagegen vermochte die französische Sängerin Edith de Lys nicht im selben Grade zu fesseln; sie trat in „Aïda" und „Bohême" auf.

William Behrend

LEIPZIG: Die einstige Hochburg des Konservativismus unter den deutschen Musikstädten darf heute neben München eine deutsche Pfitznerstadt genannt werden. Zur geschlossenen Reihe von Hans Pfitzners Kammermusik, der Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug", dem „Armen Heinrich" trat unlängst die norddeutsche Erstaufführung der „Rose vom Liebesgarten". Mit schwachem Erfolg schon, als das imponierende und phantasievoll gestaltende Szepter Operndirektor Otto Lohses bei der ersten Wiederholung an den tüchtigen Routinierstab des zweiten Kapellmeisters überging. Eine Fülle melodisch wie harmonisch wunderbarer, man darf wirklich einmal sagen, genialer und durch und durch persönlicher Musik, die in den hinreißenden Naturstimmungen des ersten Aktes, dem grausen Pandämonium des Nachtwunderer-Reiches, den herrlichen Liebesszenen vielleicht ihren Gipfel erreicht, ist an eine Dichtung James Gruns vertan, die bei stärkerer poetischer Eigenart den einfachen Grundgedanken des Märchens von Lust und Leid der Liebe und der erlösenden Aufopferung des Weibes in eine heillose Überromantik schemenhafter symbolischer und allegorischer Gestalten, in Personifikationen abstrakter Begriffe, zu denen wir kein inneres menschliches Verhältnis finden können, sich verflüchtigen läßt. Und die ganz undramatische Breite der an eigenen und phantasievollen Bühnenbildern gewiß reichen dichterischen Milieuschilderung verstärkt diesen Eindruck künstlich konstruierter Symbolik bis zur offenkundigen Langeweile, die selbst Pfitzners wunderbare Kraft einer, Inneres mit Äußerem verschmelzenden musikalischen Milieuschilderung nicht überall beheben konnte. Bei aller herzlichen Verehrung für diesen vielleicht deutschesten, jedenfalls aber innerlichsten neuromantischen Meister unserer Zeit: das geniale Jugendwerk des „Armen Heinrich" steht uns trotz stärkerer Wagnerischer Züge in der Musik unbedenklich höher. Die Erstaufführung stand unter Lohse im Orchester, in den glänzend besetzten Rollen des Siegnot (Urlus) und Sangesmeisters (Kase), den sehr tüchtig besetzten der Minneleide (Frl. Bartsch) und des Moormanns (Schönleber) und in der Regie auf der Höhe, die man durch Volkner, Pollak und Loewenfeld in der Leipziger Oper gewohnt wurde; an der Besetzung der Baßpartieen des Waffenmeisters und Nachtwunderers mit stimmlich unzureichenden Sängern und an anderen Zeichen merkt man freilich, daß mit dem Régime Martersteig auch für die Leipziger Oper andere, theaterunlustigere und sorgenvollere Zeiten anzubrechen scheinen, und man wohl leider damit rechnen muß, daß Operndirektor Lohses straffes musikalisches Kommando nicht allein Leipzig, sondern teilweise auch Brüssel zugehören wird. Die Regie Dr. Lerts bewies in Farbe, Beleuchtung, Anordnung und Bewegung der Massen, in dem Tempel der gleich Schwinds „Nacht" überschlank auf hohem Thron hingegossenen Sternenjungfrau und dem stimmungsreichen Waldbild eine blühende malerische Phantasie und eine minutiöse künstlerische Sorgfalt. Prononziert modern und etwas starr auf gelb grün und violett stilisiert war die Birken- und Meereslandschaft des Liebesgartens. Manchem mochte sie darum nicht recht eingehen; doch ist im Märchen schließlich nicht alles erlaubt und wahrscheinlich? Dr Walter Niemann

MAGDEBURG: Der Opernspielplan setzte hier mit bekannten Werken ein, die ungewöhnliches Interesse nicht herausforderten. Dann kam der Nibelungenring, der mit einer auswärtigen tenoristischen Kraft, Pennarini vom Hamburger Stadttheater, aufrecht erhalten werden konnte. Er führte bis jetzt die Partieen Loges und Siegmunds unter reichem Beifall durch. „Stella maris", die neue Ope Alfred Kaisers, hat hier trotz guter Aufführung nicht den erhofften Erfolg gefunden; kein Wunder: ist es doch kein Fixsternlicht, das die Oper ausstrahlt, sondern — planetarisches. Max Hasse

MANNHEIM: Das Hoftheater ist ohne Intendant; Arthur Bodanzky bekleidet die Funktionen eines Operndirektors, und die Oper fährt gut dabei. Neu einstudiert brachte er Cherubini's „Wasserträger" und den „Troubadour" sehr erfolgreich heraus. Felix Lederer dirigierte Humperdincks „Königskinder" als verspätete Novität, die freundlich aufgenommen wurde. Von neuen Kräften bewährten sich Lisbeth Ulbrig im dramatischen und Hermine Rabl-Kristen im hochdramatischen Fache. Walther Günther-Braun ist der Nachfolger Vogelstroms geworden, dem er stimmlich allerdings nicht zu vergleichen ist, den er aber als denkender und intelligent gestaltender Künstler übertrifft. Als Gast gab Vogelstrom den Rudolf in „Bohême"; das Wiedersehen war freudig und herzlich. In einer Dichter- und Tondichter-Matinee über C. M. von Weber gab Dr. Leopold Schmidt aus Berlin in gedrängter Kürze ein anschauliches Bild vom Leben und Schaffen des Meisters. K. Eschmann

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PARIS: Ein Komponist von unheimlicher Schaffenskraft ist Jean Nougouès. Innerhalb dreier Jahre hat er nicht weniger denn fünf große Opern zustande gebracht und damit bereits sein großes Vorbild Massenet geschlagen, dem man so oft übertriebene Fruchtbarkeit vorwarf. Seine in der Komischen Oper mit unleugbarem Erfolg gegebene „Tänzerin von Pompeji" in fünf Akten und acht Bildern ist offenbar nur entstanden, weil sein „Quo vadis?" einen unverdient großen Erfolg gefunden hat. Nougouès suchte einen anderen Roman aus dem Altertum, um seine lukrative musikalische Anstreicherarbeit fortzusetzen, und verfiel auf das allzu idyllische, wenn auch sachkundige Werk der Frau Jean Bertheroy von 1898 „La Danseuse de Pompéi". Dieses anmutige Werk hat zwar genug Erfolg gehabt, um in letzter Zeit eine billige illustrierte Neuausgabe zu rechtfertigen, aber von „Quo vadis?" ist es denn doch sehr weit entfernt. Frau Henry Ferrare, eine ehemalige Sängerin, und Henri Cain, der vielbeschäftigte und vielgewandte Textbuchverfertiger, haben denn auch keine besonders interessante Handlung zustande gebracht. Die jugendliche Tänzerin Nonia und der aus bester Familie stammende Camillus (Opferdiener) des Apollo Hyacinthus Vettius werden schon im ersten Akt bei einem Winzerfest am Fuß des Vesuvs handelseinig, treffen sich dann wieder vor dem Hause der Nonia und nachdem diese den Nachstellungen eines eifersüchtigen Malers entgangen ist, im Apollotempel. Damit begeht aber der Camillus eine Pflichtverletzung, die unwahrscheinlicherweise das Volk in Aufregung bringt, als ob es sich um den Bruch eines christlichen Mönchsgelübdes handelte. Er wird vom Tempel ausgeschlossen, und der Schmerz darüber wirft ihn aufs Krankenlager. Umsonst gibt sein reicher Vater zur Feier seines Geburtstages ein großes Fest mit Musik und Tanz. Er stirbt und wird feierlich zu Grabe getragen. Der junge Tonsetzer fand nur in zwei von den sieben Bildern Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Die Zeremonie im Tempel Apollos ist würdig gehalten und enthält einige schöne Chorsätze. Das Ballet im Hause der Vettier ist äußerst lebhaft und der Kontrast zwischen den Furien und dem Gefolge der Venus gut herausgearbeitet. Auffallend flach und nichtssagend ist dagegen die Grabesszene, und in den Liebesszenen finden wir immer wieder die üblichen Massenet-Effekte mit Harfenbegleitung. Im ganzen läßt sich dennoch ein gewisser Fortschritt gegenüber den Rohheiten der Partitur von „Quo vadis?" konstatieren. Im Ballet dieser Oper, die sich auf dem Zettel schon Opéra-Ballet nennt, sah man mit besonderem Vergnügen die schlanke Silhouette der Cléo de Mérode wieder, aber die große Ausdehnung des Ballets ließ zu deutlich erkennen, daß Frau Carré, die die Titelpartie sang, als Berufstänzerin nicht sehr wahrscheinlich ist. Der Tenorist Francell entsprach dem Aussehen und der Darstellung nach etwas besser dem Ideal, das der Schriftstellerin vorgeschwebt haben mag, als sie den Hyazinth ihrer Tänzerin von Pompeji schuf. — Unter den Balleten, die in den letzten Jahren in der Großen Oper gegeben wurden, ragen „Die Bacchantinnen" von Alfred Bruneau durch eine gewisse Originalität der Auffassung und der Musik weit hervor. Das russische Ballet ist offenbar nicht ohne Einfluß geblieben, um den konventionellen Charakter des französischen Ballets zu reformieren. Schon Wagner klagte über die langweilige Dezenz des Ballets der Großen Oper, als er das für Paris erweiterte Bacchanale seines „Tannhäuser" einstudieren ließ, aber diesmal ist es endlich gelungen, die Bacchantinnen wirklich zu bacchantischem Tun und Treiben zu bewegen. Die Fabel der „Bacchen" des Euripides hat freilich nur wenig dazu beigetragen, denn der Haupteffekt, daß König Pentheus, der sich dem wilden Bacchuskult widersetzt, von seiner eigenen Mutter verfolgt und zerrissen wird, fällt hier weg. Bruneau, der als Opernkomponist immer eine große Vorliebe für stark rhythmisierte, rauschende Orchestermusik gezeigt hat, dagegen mit den Gesangsstimmen weniger gut umzugehen wußte, war hier ganz in seinem Element und verstand es, die musikalischen Anforderungen mit den Regeln abgeschlossener Tanzstücke so zu verbinden, daß der Gegensatz fast ganz ausgeglichen wurde. Felix Vogt

PRAG: Zu Beginn der neuen Saison hat Paul Gerboth, bisher an der Wiener Volksoper, sein Amt als Regisseur des Neuen Deutschen Theaters angetreten. Zwar hat er bisher mit einer Neuinszenierung noch nicht debütieren können, aber die Auffrischungen, die einige ältere Opern durch ihn bereits erfahren haben, und die Art, wie er in die Massen Leben und Bewegung bringt, lassen merken, daß seine Tätigkeit der Qualität der Aufführungen sehr zugute kommen wird. — Die erste Novität der Saison ist die Märchenoper „Es war einmal" unseres ersten Kapellmeisters Alexander von Zemlinsky gewesen. Die Geburtsstunde dieses Werkes liegt schon etliche Jahre zurück. Man merkt der Oper kaum schon an, daß ihr Schöpfer der Lehrer und Berater Arnold Schönbergs wurde. Aber gerade weil sie im Sinne der Tradition sich natürlicher und einprägsamer gibt, findet sie die Zustimmung des Publikums, das an ihren hervorragenden Werten nicht achtlos vorüber gehen kann. Zemlinsky hat melodische Einfälle, die in ihrer formalen Geschlossenheit unmittelbar wirken, seine Instrumentation ist meisterlich und trifft überall den Ton des Märchens. Auch daß die Oper die Zeit eines knappen Theaterabends nicht überschreitet, ist als Ausnahme von der beliebten Unendlichkeit ein Vorzug mehr. Das Textbuch stammt nach Holger Drachmanns Märchen von Maximilian Singer. Der Librettist hat die Handlung auf ein Vorspiel und drei Akte zusammengezogen und in feinen Versen und geschickter Szenenführung die Geschichte von der hoffärtigen Prinzessin erzählt, die allen Freiern die Türe wies. So auch dem Prinzen von Norderland. Der aber kam als Zigeuner verkleidet wieder und gewann sie in dieser Verkleidung. In Not und Armut lernt die Prinzessin von gestern den starken Mann lieben und bleibt ihm trotz allen an sie herantretenden Versuchungen treu. Schließlich fällt wie im Märchen vom Aschenbrödel das Geheimnis von dem hübschen Spielmann, und alles nimmt ein glückliches Ende. Von den Mitwirkenden ragten insbesondere Susy Jicha als Prinzessin und Hans Winkelmann als Prinz hervor. Das Publikum nahm die Novität

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit verdientem Beifall auf und rief den Komponisten und die Darsteller nach den Aktschlüssen immer wieder vor die Rampe. — Sonst sind noch die Gastspiele von Mizzi Jeritza (Senta, Saffi, Blanchefleur, Elisabeth) und William Miller (Lohengrin, Assad) zu verzeichnen. — Auch im Tschechischen Nationaltheater hat es eine Reihe von Gastspielen gegeben, von denen das von Emmy Destinn, Theo Drill-Orridge und Dinnh Gilly von außergewöhnlichem äußeren Erfolg begleitet war.

Dr. Ernst Rychnovsky

STRASSBURG: Am 15. September nahm die Oper unter Pfitzners Leitung und größtenteils mit dem vorjährigen Personal ihre Tätigkeit wieder auf. (Das früher blühende sommerliche Operettentheater ist infolge von Mißwirtschaft leider eingegangen.) Als neue Kraft ist lediglich ein lyrischer Tenor Pörner erschienen, dessen ziemlich flache, nasale und wenig edle Stimme, bei der ein paar glänzende hohe Töne für die stumpfe Mittellage nicht völlig entschädigen, dem Publikum weniger gefällt als den Dirigenten, die ihn angestellt. Von neuen Werken kam bis jetzt lediglich „Oberst Chabert" von Waltershausen heraus, der für den ernsten Stil jedenfalls mehr mitbringt, als für den humoristischen seiner, hier ebenfalls aufgeführten „Else Klapperzehen". Der Erfolg, den die — im Vorjahr hier schon eingehender besprochene — „Musiktragödie" an so vielen Bühnen bisher gefunden, ist unstreitig zum großen Teil auf Rechnung der sehr bühnenwirksamen, knapp gefaßten Handlung zu setzen; denn die Musik, fast durchgehends im Leitmotiv- und rezitativischen Stil gehalten, ist ziemlich herb, reich an Dissonanzen und Härten, nur an wenigen Stellen einnehmendere Züge tragend. Dennoch hat sie — in enger Verbindung mit dem Text — ihre Wirkung erwiesen, und wenn der Komponist etwas mehr das melodische Element zu pflegen sich entschließt, so ist noch manch schöne Gabe von ihm zu erwarten. Um die Aufführung (Kapellmeister Büchel) machten sich besonders Herr Manoff und Frau Mahlendorff verdient. — Im übrigen brachte das Repertoire eine Reihe Wiederholungen aus der vorigen Spielzeit, so den „Rosenkavalier", Templer und Jüdin" in Pfitzners Neufassung, neu einstudiert den „Prophet" (mit Wilke und Agnes Hermann als vorzüglicher Fides), sowie „Undine", die Pfitzner selbst szenisch und musikalisch zu ausgezeichnet stilvoller Wiedergabe leitete. Sonst bot der nicht sehr reichhaltige Spielplan u. a. noch den „Wildschütz", „Holländer" und „Tannhäuser", „Hoffmanns Erzählungen" (in den Hauptrollen Hofmüller und Schützendorff sehr löblich), und eine zweitklassige (ausgenommen die Zigeunerin) Vorführung des „Troubadour".

Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Endlich hat wieder einmal eine polnische Premiere stattgefunden: die mit Spannung erwartete Oper „Medusa" von Ludomir Różycki erlebte am 26. Oktober ihre Uraufführung. Der Text für die neue Oper wurde aus dem phantastischen Drama des bekannten Schriftstellers Cäsar Jellenta durch ihn selbst bearbeitet und bietet eine nach der Legende sonst frei erdachte Episode aus dem Leben Leonardo da Vinci's zur Zeit seines Aufenthaltes an dem Mailänder Hofe des Lodovico Moro dar. Die Handlung wurde aus Mailand nach Pavia verlegt, wo die allerschönste der Frauen, Gaspara, die sich nur verehren und lieben läßt, aber niemanden lieben will, auch Leonardo durch ihre Reize gefesselt hält, ohne daran zu denken, seine Gefühle zu erwiedern. Der Künstler Leonardo ist aber stärker als der Mensch Leonardo. Da er sieht, daß die unheilvolle Liebe seiner Schaffenskraft verderblich zu werden beginnt und die schöne Gaspara, deren Bild er malt, nur sich selbst zu lieben imstande ist und ihn nur als den Meister, der ihre Schönheit verewigen soll, ausnützen will, faßt er den Plan der Rache. Aus Gaspara's Zügen wird ein schauererregendes Medusenbild geschaffen, dessen Anblick die eitle Frau tödlich ins Herz trifft. Diese über drei Akte verteilte Handlung hat L. Różycki mit einer farbenreichen, ein wenig modern-italienisierenden Musik illustriert. Der talentvolle Autor verfügt über eine meisterhafte Instrumentationstechnik; seine breit fließende Melodik erreicht die größte Wirkung in der Szene, wo Leonardo das Bild der Gaspara malt. Auch die charakteristische, von derbem Humor sprühende Szene zwischen den Schülern Leonardo's (Anfang des dritten Aktes) hat in der Musik eine entsprechende Stimmung bekommen. Die Aufführung unter Kapellmeister Cimini's Leitung war im ganzen gut; manche Details in der Regie wurden nach der Premiere glücklich geändert. Den Leonardo sang der ausgezeichnete Tenorist Ignatz Dygas, dessen wohlklingende Stimme berechtigtes Entzücken weckt; Frau Wohl-Lewicka (Gaspara) ist dem Äußeren nach wie geschaffen für die Rolle der vornehmen italienischen Patrizierin; ihre Stimme reicht leider nicht aus, besonders in den tieferen Registern. Frau Lachowska (Mezzosopran) dagegen hatte als Leonardo's warme Anhängerin Demela Gelegenheit, ihre reichen Stimmittel entfalten zu können. Auch die Ausstattung der Oper war mit aller Mühe und Sorgfalt vorbereitet worden. Der Komponist wurde nach dem zweiten und dritten Aufzuge mehrmals vor die Rampe gerufen. — Am Anfang der Opernsaison hat bei vollbetztem Hause der bekannte Bassist Didur in Gounod's „Faust" als Mephisto einen glänzenden Triumph davongetragen.

Henryk von Opieński

WIESBADEN: An der Hofoper hat eine segensreiche Auffrischung des darstellenden Personals stattgefunden. Als Heldentenor ist Ejnar Forchhammer gewonnen, der sich als feurig und interessant gestaltender Künstler bewährt. Frl. Frick (ehedem in Kiel), eine stimmbegabte jugendlich-dramatische Sängerin, war als Sieglinde, Santuzza, Elsa usw. willkommen. Zarter lyrisch gefärbt sind die ansprechenden Darbietungen des Frl. Schmidt: Pamina und Agathe. Ein feingebildeter Tenorbuffo ist in Herrn Lichtenstein (aus Hamburg) zur Stelle; sein Mime und David gerieten vorzüglich. Echt dramatisch gestaltete der neue Bassist, Herr Bohnen, seine Aufgaben; sein Hunding ist eine Prachtleistung. Sehr tüchtig auch: Herr von Schenck als Baßbuffo. Das Repertoire ist durch Alfred Kaisers musikalisches Schauspiel „Stella maris" — momentan unterhaltsam — vermehrt, schwerlich aber bereichert worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Doch brachte die Premiere dem anwesenden Komponisten lauten Beifall und vielfache Hervorrufe. Vier Wiederholungen haben seither schon stattgefunden. Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Der 1. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte nur Bekanntes: Haydns Symphonie in B (La reine), Mozarts Klavierkonzert in D (Krönungskonzert), dessen Solopartie von Waldemar Lütschg mit feinem Gefühl für den Mozartischen Klaviersatz klar und durchsichtig gestaltet wurde, Beethovens Pastorale und Webers Freischütz-Ouvertüre. Der Dirigent hielt sich diesmal frei von Willkürlichkeiten in der Temponahme, ohne deshalb pedantisch zu werden, es klang alles frisch und natürlich. Wundervoll geriet der Kapelle namentlich die Szene am Bach und die Webersche Ouvertüre. — Das Programm des 2. Nikisch-Konzertes mußte wegen Erkrankung des Cellisten Pablo Casals geändert werden; statt seiner trat das neue Wunder, der kleine Jascha Heifetz, mit seiner Violine ein, der Tschaikowsky's Konzert spielte. Trotzdem es nicht einmal ein Vollinstrument war, klang der Ton merkwürdig warm und rund; wirklich mit rückhaltlosem Staunen muß man dem Spiel dieses frühreifen Knaben zuhören, für den es technische Schwierigkeiten kaum noch gibt. Dabei sieht der Kleine frisch und blühend, durchaus nicht frühzeitig abgearbeitet aus. Smetana's symphonische Dichtung „Vysehrad" mit ihrem romantischen Stimmungsgehalt, durch den sich ein Hauch von Wehmut zieht, stand zu Anfang des Programms, zum Schlusse Mendelssohns Symphonie in A, die mir doch gar zu leer, zu abgeblaßt erschien. Als Novität dirigierte Nikisch eine „Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel" von Richard Mandl, einem in Wien lebenden Musiker. Das Werk beginnt mit einem reizvoll gesetzten, flotten Motiv, hält aber nicht, was es mit seinem Anfang verspricht, weil es zu keiner thematischen Entwickelung kommt; es wird mehr aneinander gereiht als aufgebaut. — Die Singakademie unter Georg Schumann hat mit der Aufführung von Händels „Debora" ein verdienstliches Werk getan, denn dies Oratorium, mit dem der Meister 1733 die lange Reihe seiner Chorwerke begann, enthält des Schönen, Gewaltigen so viel, daß es sich wirklich der Mühe lohnt, es einmal wieder zum lebendigen Bewußtsein unserer Zeit zu bringen. Ähnlich wie in Mendelssohns „Elias" stehen sich die beiden Volksmassen, die jehovagläubigen Israeliten unter Debora und Barak, im Gegensatz dazu die dem Baal dienenden Kanaaniten unter Sisera gegenüber; die letzteren erliegen im Kampfe. Zunächst interessieren am meisten die prachtvoll aus wie in Erz gegossenen Motiven aufgebauten Chöre mit ihren packenden Steigerungen. Was ein Volk bewegt, die Schmach der Fremdherrschaft, der Hohn der Feinde, inbrünstiges Gebet um Erlösung, aufflammender Kampfesmut, dann Siegesjubel und demütiger Dank, alles das gelangt in diesen Chorsätzen zu intensivem Ausdruck. Auch unter den Arien finden sich herrliche Gebilde, wie das Baß-Arioso des Abinoam mit der großzügigen, vornehmen Melodieführung. Der Aufführung war die Chrysandersche Bearbeitung zugrunde gelegt, doch hatte der Dirigent viele der törichten Zusätze des Bearbeiters weggelassen. Die Chöre klangen kraftvoll und sicher, voll blühenden inneren Lebens; um die Ausführung der Soli machten sich Anna Kaempfert, Tilly Koenen, Anton Bürger und Julius von Raatz-Brockmann wohlverdient. Die Orgel wurde von Bernhard Irrgang, das Cembalo (Blüthnerflügel) von Max Eschke bedient. — Der Berliner Mozartgemeinde wurde von Fritz Rückward die große Messe in c-moll von Mozart vorgeführt. Auf das hochbedeutende Werk die allgemeine Aufmerksamkeit hingelenkt, es durch seine Neuausgabe der Musikwelt gleichsam wiedergeschenkt zu haben, kann dem verstorbenen Hofkapellmeister Alois Schmitt nicht genug gedankt werden, denn es enthält Sätze voll echt Mozartischen Geistes, echt Mozartischer Schönheit, wie das Kyrie, Qui tollis, Cum sancto spiritu u. a. Der Dirigent hatte die Mitglieder des Brahms- und des Zehlendorfer Chor-Vereins mit dem Philharmonischen Orchester zum Zwecke dieser Aufführung gewonnen. Unter den wichtigen Solokräften zeichnete sich der Sopran Elisabeth Ohlhoffs durch Sicherheit und Wohllaut aus, während sich das jugendlich sympathische Organ des ersten Soprans (Käte Hörder) der schwierigen Aufgabe technisch doch noch nicht gewachsen zeigte. Das Tenorsolo sang Richard Fischer, das des Basses Maximilian Troitzsch. Eingeleitet wurde der Abend durch die große Passacaglia in c von Seb. Bach, die Johannes Senftleben vortrefflich auf der Orgel vortrug. — Während dieses Konzert nach Programminhalt und Ausführung einen guten Eindruck hinterließ, kann man das von dem 1. Orchesterkonzert unter Oskar Fried nicht behaupten. Die Art, womöglich beide Arme wie Windmühlenflügel beim Dirigieren zu drehen, die verrenkenden Körperbewegungen machen den Hörer nervös, vielleicht auch die Orchestermitglieder, denn Bruckners Siebente Symphonie in E haben wir schon viel intensiver in der Wirkung gehört. Oskar Fried bringt es nur zum Herausarbeiten von Einzelpointen, er gestaltet nicht ins Große. Die abwechselnd von einem Solotenor und Soloalt zu singenden Lieder nach Dichtungen aus Hans Bethges „Chinesischer Flöte" eine Symphonie unter dem Titel „Das Lied von der Erde" zu nennen, war wohl eine Marotte des Tondichters Gustav Mahler. Viele, oft geradezu entzückende Einzelheiten der Orchesterfärbung können nicht darüber weghelfen, daß das anspruchsvolle Werk es zu keiner großen Wirkung bringt, so viel sich auch Frau Cahier und Paul Seidler abmühten. Vielfach verstand man von den Worten nichts, da der Orchestersatz zu schwer auf der Menschenstimme lastete. Es war kein erquicklicher Abend. — Im Blüthnersaal leitete Theodore Spiering ein Symphoniekonzert, dessen Programm Mozarts Jupiter-Symphonie, außerdem zwei Novitäten: eine Symphonie in d-moll von Paul Graener und eine Orchestersuite op. 19 von Ernst von Dohnányi enthielt. Mozarts Musik wurde vom Blüthner-Orchester recht brav gespielt; den langsamen Satz nahm der Dirigent

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Zeitmaß etwas zu schnell. Für das Werk von Graener habe ich kein Interesse empfunden; nach einer viel versprechenden, stimmungsvollen Einleitung entsprach das Folgende nicht den Erwartungen. Es fehlt an der rhythmischen Kraft der Motive, um daraus aufbauen zu können; dem Orchestersatz mangelt es an Gegensätzen zwischen Dunkel und Licht, durchsichtigeren und volleren Klangperioden. Die Suite von D hnányi erfreute durch flotte Erfindung und reiche Abwechselung in den Orchesterfarben. Gleich die Variationen empfehlen sich durch glückliches Neugestalten des Hauptthemas, pikante rhythmische wie harmonische Einfälle; keinen Augenblick stockt auch in den folgenden Sätzen, dem Scherzo, der Romanze und dem Rondo finale die musikalische Erfindung, die gute Laune des Komponisten. — Guido von Fuchs zeigte sich als Dirigent in einem Konzert, das er mit dem Blüthner-Orchester gab. Cherubini's Anakreon-Ouvertüre, Wagners Siegfried-Idyll und Beethovens Siebente hörte ich ganz wacker spielen, ohne indessen den Eindruck einer besonders befähigten Dirigentenpersönlichkeit mitzunehmen. Es gab keinen Verstoß, aber auch keine Anregung. Dasselbe muß man von dem jungen Geiger Hugo Kortschak melden, der Mozarts Violinkonzert in D spielte; gewiß ein guter Geiger, der etwas gelernt hat, aber keine Individualität. Übrigens erntete der Dirigent wie der Geiger reichen Beifall. — Leopold Godowsky spielte an seinem Klavierabend die Brahms-Variationen über ein Thema von Händel, Chopin's Sonate in h, fünfzehn Stücke aus seinen „Walzermasken", verwegene Phantasieen mit harmonischen Finessen und technischen Schwierigkeiten gespickt, die der weiteren Verbreitung der interessanten Musikstücke zunächst ziemlich hinderlich sein werden, dann zum Schluß noch sechs Etuden von Paganini-Liszt. Der Künstler war trefflich disponiert, und ihm gelang es, den romantischen Klangzauber im Largo der Chopin-Sonate, ebenso wie den dämonischen Übermut bei Liszt voll auszuschöpfen, ganz abgesehen von den Karnevalsscherzen seiner eigenen Erfindung, die dem Komponisten wohl niemand anders als er selbst zu Dank spielen mag. Mir gilt Godowsky, so wie er diesen Abend den Bechsteinflügel behandelte, als der erste Anschlagskünstler unter den lebenden Pianisten. — Dagegen hat mich der Geiger Fritz Kreisler, den ich sonst sehr hoch einschätze, diesmal etwas enttäuscht. Sein Ton klang merkwürdig dünn, im Vortrag fehlte der große Stil. Ich denke mir Vivaldi's Konzert in c, Bachs Sonate in h für Sologeige ganz anders, als ich diese Stücke von dem Geiger hörte, der vielleicht verstimmt war über den schlechten Besuch des Saales, an den er bisher nicht gewöhnt war. In Mozarts Rondo aus der Hafner-Musik und Schumanns Romanze war allerdings zu spüren, daß man einem bedeutenden Geiger zuhörte.

E. E. Taubert

Das Flonzaley-Quartett spielte das hier von den Brüsselern vor zwei Jahren eingeführte hochinteressante, auf einem Thema aufgebaute Quartett in F-dur von Maurice Ravel nicht minder vollendet und errang namentlich mit dem virtuosen Scherzo riesigen Beifall; auch Mozart und Haydn wurden vortrefflich vorgetragen. — Das Heß-Quartett bereitete seiner immer mehr anwachsenden Anhängerschar große Freude durch Quartette von Mozart (K. 458), Schubert (a-moll) und namentlich Beethoven (op. 127). — Die wunderbare Klangschönheit, durch die sich das Brüsseler, das Sevčik- und das Flonzaley-Quartett so sehr auszeichnen, vermißte ich diesmal bei dem Rosé-Quartett so manchmal; auch wurden die Durchführungsteile mit einer merklichen Trockenheit vorgetragen; am besten gelangen den Künstlern diesmal die langsamen Sätze. Ihr Programm war herrlich: Beethovens Es-dur op. 127 war zwischen das G-dur Quintett und das G-dur Sextett von Brahms gestellt. — Das Brüsseler Quartett hat an Stelle des reisemüden, Gérardy's Nachfolger in Lüttich gewordenen ausgezeichneten Gaillard den diesem ebenbürtigen langjährigen Violoncellisten des Brüsseler Zimmer-Quartetts Doehard sich kooptiert und ist damit sehr gut gefahren; das wundervolle Zusammenspiel dieses Quartetts ist durch den Wechsel nicht berührt worden. Dies zeigte sich bei dem ersten der fünf Beethovenabende, an dem das F-dur op. 18, das Harfenquartett und das a-moll zu Gehör kamen; mit denkbar höchster Vollendung erklangen namentlich das Adagio und die Variationen von op. 74 und das Dankgebet des a-moll. — Als eine Reger-Interpretin ersten Ranges entpuppte sich die Pianistin Constanta Erbiceano; sie spielte gemeinsam mit dem bekannten Reger-Apostel Alexander Schmuller und dem Violoncellisten Joseph Malkin das Trio op. 102, dessen Scherzo mit Recht besonders gefiel, mit ersterem allein die höchst problematische C-dur Sonate (die zoologische, mit Schaaf und Affe im Baß!) op. 72 und die Suite im alten Stil op. 87, deren Largo am eindrucksvollsten ist. — Willy Burmester, der sich in den letzten Jahren immer nur mit Klavierbegleitung hatte hören lassen, konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester; mit wundervoller Tongebung und herrlichem Ausdruck trug er u. a. Viotti's von Brahms so hochgeschätztes Violinkonzert, übrigens ohne die sonst üblichen Kadenzen, vor; besonders der langsame Satz geriet ihm ganz herrlich. Selbstverständlich fehlten in seinem Programm die kleinen „klassischen Stücke" nicht.

Wilhelm Altmann

Das 1. Hausegger-Konzert bot, als Ganzes betrachtet, keinen ungetrübten künstlerischen Genuß. Daran waren verschiedene Umstände schuld. Einmal hat sich die Qualität des Blüthner-Orchesters seit dem Vorjahre nicht gerade verbessert. Im Gegenteil, die Bläser und besonders die Hörner lassen noch mehr als früher zu wünschen übrig. Bei Novitäten mag dieser Mangel nicht so fühlbar in Erscheinung treten; bei Werken, wie z. B. der Zweiten von Beethoven, darf in „Großen Symphoniekonzerten" aber nicht mit solcher Konsequenz gepatzt werden. Man hatte überhaupt den Eindruck, als nehme der Dirigent schon mit Rücksicht auf die Bläser solch merkwürdig schleppende Tempi. Auch über der Wahl der beiden Neuheiten schwebte kein besonders glücklicher Stern. Die „Wächterweise" von Paul Juon, eine Phantasie über drei dänische Volkslieder, vermag in Einzelheiten, die die geschickte Hand und das gediegene Können des Tonsetzers erkennen lassen, zu fesseln, bringt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es aber als Ganzes zu keiner rechten Wirkung. Immerhin steht diese Gelegenheitsarbeit turmhoch über einem von dem vortrefflichen Geiger Gustav Havemann gespielten Konzertstück für Violine und Orchester von Leopold van der Pals, das eine derartige Armut an musikalischer Erfindung und Eigenart und einen derartigen Mangel an Gestaltungskraft aufweist, daß seine Vorführung an dieser Stelle schlechterdings nicht zu begreifen ist. Weitaus die erfreulichste Gabe des Abends bildete der effektvoll herausgearbeitete „Till Eulenspiegel" von Strauß. — Die erste Kammermusik des Klingler-Quartetts war Haydn (G-dur op. 77 No. 1), Mozart (A-dur) und Beethoven (op. 130) gewidmet. Über die Leistungen dieser Vereinigung ist Neues nicht zu sagen: ihre unbedingte Unterordnung unter den Stil und Geist des darzustellenden Kunstwerks ist ebenso bekannt wie ihr völliger Verzicht auf äußerliche Wirkungen. — Ein ausgezeichnetes Ensemble stellt auch das Petri-Quartett dar. Es machte an seinem letzten Abend - neben Draesekes formschönem und gehaltvollem cis-moll op. 66 und Schuberts d-moll — mit dem Divertimento C-dur op. 32 von Joseph Haas bekannt, einem nach der Seite der Erfindung hin nicht eben bedeutenden Werk, das aber vermöge seiner frisch zupackenden Art und der häufig wirklich witzigen Arbeit das Interesse des Hörers festzuhalten versteht. Moderne Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Worts. — Mit einem sehr anspruchsvollen Programm (Viotti a-moll, Joachim e-moll Variationen, Konzert von Brahms) debütierte Robert Imandt. Ließ der junge Geiger in rein technischer Hinsicht auch noch manchen Wunsch unbefriedigt, so bewies sein Vortrag doch so viel musikalisches Empfinden und solides Können, daß von seiner Weiterentwickelung das Beste erhofft werden darf. Die Begleitung des Blüthner-Orchesters unter Ignatz Waghalter war, was verständnisvolles Anschmiegen an den Solisten und Feinheit in dynamischer Hinsicht anbelangt, nichts weniger als ideal. Paula Werner-Jansen trug einen „Gesang der Vestalin" für Mezzosopran und Orchester von Hans Joachim Moser vor (Manuskript, Dichtung vom Komponisten), eine Arbeit, die man als Talentprobe gelten lassen kann, wenn es dem Autor auch noch nicht geglückt ist, sich zu selbständigem Erfinden und Gestalten durchzuringen.

Willy Renz

Der Wohlklang, der dem Petersburger Streichquartett entströmt, ist berückend schön; alte echte Instrumente und die Spielkunst der vier Herren mischen ihn. L. Rudolphs Streichquartett op. 1 ist eins der erfreulichsten modernen Werke, die ich seit Jahren hörte. Ich gäb' was drum, von diesem jungen (?) Meister, dem so Rührend-Natürliches einfällt, und der so fein und geistreich arbeitet, mehr zu hören. Auch Paul Juon's Klavierquartett op. 50 ist ein prächtiges Werk, jedenfalls das beste, was ich von diesem eigenen Künstler kenne. Das Adagio vor allem ist ein echtes, ergreifendes Seelenbekenntnis. — Der zweite Abend des Trio Schnabel-Flesch-Gérardy hinterließ wieder die herrlichsten Eindrücke. Hier hat jede Kritik zu schweigen, und man braucht bloß zu genießen, z. B. wie diese Künstler aus einer einheitlich erfaßten Stimmung heraus gestalten, und wie jeder bei der gemeinsamen Arbeit feinfühlig hervor- oder zurücktritt, ganz wie es der Geist der Aufgabe jeweils fordert. - James Simon (Klavier) spielte mit Hans Kindler (Cello) Beethovens Sonate op. 102, 2; sie brachten das herrliche Werk recht anerkennenswert heraus. Eine Sonate des Pianisten ist gefällige, natürliche Musik, freilich ohne selbständigen Charakter. - Louise Arnolds Gesangskunst leidet entweder an einem Fehlen physischer Kräfte oder an unzweckmäßigem Gebrauch derselben, was man natürlich nach dem Anhören einiger Lieder nicht entscheiden kann. Im übrigen singt die Künstlerin sympathisch und geschmackvoll, wenn auch für den Konzertsaal etwas zu zahm. Hervorragendes leistete ihr Begleiter August Göllner. — Vittoria d'Ornelli ist eine italienische Opernsängerin, ohne feineres Stimmaterial, feinere Technik und (nach deutschem Geschmack) feineres Empfinden. Es war also verfehlt, in einem Berliner Konzertsaale zu erscheinen. — Herman Berkowski muß für ein Konzert eine Geige benutzen, die mehr Ton hergibt, damit sein reserviertes, aber technisch und rhythmisch exaktes Spiel nicht gar zu starr wirkt. — Irene von Brennerberg behandelt ihre schöne Geige mit Geschmack und hohem technischen Können, wurde aber durch die begleitende Pianistin Lilli van Roy-Höhnen, übrigens eine tüchtige Könnerin, an der freien Entfaltung ihres Temperamentes gehindert. Immerhin erklang Brahms' G-dur Sonate fein und sorgfältig, nur eben zu schulmäßig.

Hermann Wetzel

Ella Schmücker fiel durch sympathische Vortragsmanieren auf. Sehr zu bedauern wäre es, wenn eine so intelligente Sängerin an der Entfaltung ihrer Gesangskräfte durch ein sprödes Organ verhindert werden sollte. Hoffentlich handelte es sich an diesem Abend nur um eine vorübergehende Indisposition. — Richard Buhlig, den ich schon seit einer Reihe von Jahren nicht mehr gehört habe, hat sich außerordentlich weiter entwickelt. Seine Technik ist tadellos und klingt so selbstverständlich, daß man beim Spiel kaum daran erinnert wird. Auch in musikalischer Hinsicht steht er auf einer solchen Höhe, daß man ihn getrost unseren ersten Pianisten zuzählen kann. — Bertha Manz besitzt keine hervorragenden, aber ganz annehmbare Stimmittel; ihre Leistungen wurden durch Befangenheit und häufiges Forcieren in den oberen Lagen leider sehr beeinträchtigt. Mit ihr zusammen konzertierte der Pianist Edmund Schmid. Seine Vorträge litten unter einer starken Nervosität, jedoch konnte man immerhin feststellen, daß er eine solide Technik besitzt. — In Maria Peregrinus lernte man ein echtes Gesangstalent kennen. Ihre Stimme ist in den höheren Lagen von seltener Schönheit und Kraft, ihr Vortrag fein durchdacht. Zu verbessern wäre nur noch die tiefe und mittlere Lage, auch könnte die Aussprache noch deutlicher sein. — Dora Windesheim muß erst ihre Tonbildung bedeutend verbessern, wenn sie als Sängerin etwas gelten will. — Der Pianist Camillo Goll steht technisch auf ansehnlicher Höhe. Hoffentlich gelingt es ihm, sich auch noch musikalisch zu entwickeln; in dieser Beziehung ließen seine Vorträge leider noch viel zu wünschen übrig. — Marya Delvard und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Marc Henry veranstalteten, wie alljährlich, einen Kammer-Kunstabend. Ihr vielseitiges Können ist schon oft gewürdigt worden. Man konnte auch an diesem Abend nur reine Freude an ihren Vorträgen und Tänzen haben. — Lucie Halbach (Sopran) und Helene Beling (Alt) kamen mit ihren Leistungen nicht über einen anspruchlosen Dilettantismus hinaus. — Elsa Gregory brachte in ihrem letzten Lieder- und Lautenabend außer Liedern zur Laute, die sie sehr nett vortrug, auch Lieder mit Klavierbegleitung von Grieg, Hugo Wolf und Richard Strauß zu Gehör, die sie weniger „nett" sang. Ihre kleine Stimme eignet sich nicht für größer angelegte Gesänge; namentlich bei Strauß versagte sie vollständig. Warum nicht nur hübsche Liedlein zur Laute vortragen, wenn man es so gut kann? — Elsa Flith ist mit einer sehr schönen Stimme begabt. Sie sollte jedoch noch recht fleißig Studien machen, bevor sie wieder öffentlich auftritt; ihre Tonbildung ist noch zu wenig ausgeglichen. — Ein gemeinsames Konzert gaben Gunna Breuning (Violine) und Alexander Stoffregen (Klavier). Die Geigerin ist ein beachtenswertes Talent; Temperament und gute Technik sind ihre Vorzüge; bei musikalischer Weiterentwickelung kann man sich recht viel für die Zukunft versprechen. Alexander Stoffregen, den ich im vorigen Jahre zum ersten Male als Begleiter hörte, hat mich als Solist enttäuscht. Die Sonate op. 109 von Beethoven klang viel zu derb, besonders die Feinheiten des letzten Satzes gingen vollständig verloren. Als Partner der Violinistin stand er dagegen tapfer seinen Mann. Max Vogel

Mathieu Crickboom trug an seinem zweiten Abend eine eigene Sonate vor, die infolge ihrer ewigen Sentimentalität völlig versagte. — Robert Korst, ein weicher, besonders in der Tiefe schöner Bariton, besitzt zu wenig Gestaltungskraft, um anhaltender zu rühren. Und im Grunde könnte dieser ernste Künstler schon durch eine bessere technische Selbstkontrolle stärkere Wirkungen erzielen. Wie verwischt klang die vorletzte Zeile der „Kreuzstabkantate" und wie prächtig der Schluß gleich darauf! Von Mahlers „Kindertotenliedern" hinterließen besonders die überaus herrlichen Stücke „Wenn dein Mütterlein" und „In diesem Wetter" einen unvergeßlichen Eindruck. — Irma Oppenheim (Violine) spielte wie eine bessere Konservatoriumsschülerin. Mehr ist vorläufig nicht zu sagen. — Bruno Hinze-Reinhold zeigte sich der f-moll-Sonate von Brahms weder technisch noch seelisch gewachsen. Technisch gab es oft böse Fehler; was war das für ein letzter Satz! Da ich von diesem Pianisten schon viel Besseres gehört habe, nehme ich an, daß er indisponiert war. — Germaine Schnitzer kann als eine unserer reifsten Klavierspielerinnen bezeichnet werden. Sie weiß um das rein Pianistische sehr viel und hat offensichtlich so verständig geübt wie wenige ihres Faches. Nur ist ihr Spiel kalt; ohne Virtuosin im bösen Sinne zu sein, stellt sich ihre Kunst fast nur als technisch gelöstes Problem dar. — Gertrud Fischer-Maretzki sang an ihrem Beethoven-Schubert-Abend die selten gehörten „Bitten" von Beethoven mit guter Kunst, aber ohne echte Leidenschaft. Der mitwirkende Leonid Kreutzer spielte die cis-moll Sonate von Beethoven mit sehr schwankem Tiefsinn und nicht einmal technisch einwandfrei. — Elena Gerhardt sang an ihrem ersten Abend so herrlich, daß die ganze Eigenart ihres Wesens wie nur selten zum Vorschein kam. Die entzückende natürliche Sentimentalität, die süße, biegsame Stimme und die feinste Kunstkultur in einem etwas engen, aber Liebes und Köstliches zur Genüge einschließenden Rahmen taten sich zusammen und weckten bei den Hörern zartesten Widerhall und lauten Beifall. — Minna Weidele und Dr. Piet Deutsch sangen Lieder und Duette. Ihrer Kunst haftet etwas Schweres, Festes, Urdeutsches an. Im Sologesang ist die Altistin ihrem Partner überlegen. Sie brachte namentlich die Lieder eines mir bisher unbekannten hochbegabten Komponisten Oskar Ulmer mit großer Liebe heraus.

Arno Nadel

Zwei junge Geigerinnen, Emily Gresser und Gertrud Schuster-Woldan, die im Blüthnersaal an verschiedenen Abenden konzertierten, haben den Schritt in die Öffentlichkeit zu früh gewagt. Frl. Schuster hat ihre Ausbildung auf halbem Wege abgebrochen und weiß daher nur an den Stellen zu interessieren, wo keine zu großen Anforderungen an Tonbildung und Technik gestellt werden. Mehr natürliche Begabung zeigt Frl. Gresser, wenn sie auch dem Brahms-Konzert geistig und technisch noch nicht gewachsen ist. Ihre Art zu musizieren berührt aber sympathisch, sodaß man sie gern einmal in kleineren Aufgaben hören möchte. — Anton Bürger, der in dieser Saison vier Liederabende geben will, schien an seinem ersten Konzert indisponiert zu sein. Er mußte bei den Brahms-Liedern seine Stimme so forcieren, daß man keinen rechten Eindruck von seiner Gesangskunst erhielt. Man wird deshalb am besten mit seinem Urteil bis zu den folgenden Liederabenden zurückhalten. — Mit einem nicht gerade glücklich zusammengestellten klassisch-modernen Programm ließ sich Edyth Walker hören. Ihre innerliche Art des Vortrags und der Klangreiz ihrer Stimme halfen über alle Schwächen hinweg, die sich beim Vortrag der hoch liegenden, modernen Lieder bemerkbar machten. Sie gehört zu den Sängerinnen, deren ausdrucksvollem Vortrag man gern zuhört, und die stets ihre Hörer zu interessieren versteht.

Georg Schünemann

Der Höhepunkt im Sonaten-Abend von Ida Thornberg-Geelmuyden (Klavier) und Julius Thornberg (Violine) war die Kreutzer-Sonate. Da konnte man das oft mißhandelte Stück wieder einmal im echt Beethovenschen Geiste erstrahlen hören, ohne daß einer der Spieler eine Virtuosennummer daraus machte. Überhaupt kann das Zusammenspiel beider als direkt mustergültig hingestellt werden. — Ein ebenso großes Labsal war der Klavier-Abend von Waldemar Lütschg. Bei allem Virtuosentum ein Musiker durch und durch, weiß er den Geist der Meister so sprechen zu lassen, daß dem Kenner das Herz dabei aufgeht. — Das Neue Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester tritt wieder mit einem neuen Dirigenten, Iwan Fröbe, vor die Öffentlichkeit, der dessen Förderung mit großer Energie zu betreiben scheint. Außer dem Orchester, dem er schon etwas Rhythmus beigebracht hat,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wirkten mit: die Loevensohnsche Kammermusikvereinigung, die Altistin Hertha Dehmlow, Max Seiffert (Cembalo), Hermann Protze (Orgel). Es war ein wirklich interessantes Programm, das man da zu hören bekam. — Maximilian Troitzsch ist ein wohlgeschulter Bariton, dem nur die Atemtechnik noch nicht ganz zur Verfügung steht. Seine Vortragsart hat auf die Dauer etwas Gleichförmiges an sich. — Einen jungen, freilich noch lange nicht fertigen Violinspieler lernte man in Mischa Violin kennen. Technische Fixigkeit kann man ihm nicht absprechen, hoffentlich kommt auch der Geist noch über ihn. — Besser gefiel mir sein jugendlicher Konkurrent Boris Kroyt. Wenn auch sein Ton noch der Veredlung bedarf, spricht doch ein starkes musikalisches Talent aus seinen Darbietungen. — Das „Beethoven-Quartett Berlin" gab unter seinem Chormeister Hanns Mießner ein Konzert mit Werken hier lebender Komponisten. Aus der Fülle der Darbietungen seien die hübschen Chorwerke von Hugo Kaun und Karl Kämpf genannt. Letzterer zeigte sich auch wieder als bedeutender Harmoniumspieler. Außerdem wirkte noch Paul Treff (Cello) mit. — Ein Liederabend, der das Durchschnittliche bedeutend übertraf, war der des Baritonisten Hjalmar Arlberg unter Mitwirkung von Georg Schumann (Klavier). Eine gute Stimme mit hoch entwickelter Technik steht hier im Dienste einer intelligenten Vortragsart. — Elly Ney, eine der talentvollsten unter den jüngeren Pianistinnen, gab mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Willy van Hoogstraten ein Konzert. Ihr überschäumendes Temperament, das durch ein großes rhythmisches Gefühl im Zaume gehalten wird, verbunden mit ausgezeichneter Technik, machten den Abend sehr genußreich. — Ein ganz unfertiger Sänger ist Hans Bolliger, über den es sich nicht lohnt, Worte zu verlieren. — Der fein gebildeten lyrischen Stimme von Ella Kunwald liegen am besten zarte Sachen. Ihr piano und ihr meisterhafter Vortrag werden dann nie ihre Wirkung verfehlen. — Henri Marteau zeigte sich wieder im Vollbesitz seiner großen Künstlerschaft. Er hatte das hübsche Phantasiestück op. 33 für Violine von Gernsheim mit auf dem Programm. Bernard Tabbernal war ein guter Begleiter. — Eine in jeder Beziehung ausgezeichnete Sängerin mit schöner Stimme lernte ich in Eva Katharina Lissmann kennen. Ihr tief empfundener Vortrag machte großen Eindruck. — Ein besonders wertvolles Ereignis bildete der 3. Kammermusik-Abend mit Beethovenschen Werken von Artur Schnabel, Carl Flesch und Jean Gérardy. Bei diesen Künstlern kann man nur von Genuß sprechen. — Der Clara Krausesche Frauenchor, der den Namen von seiner Leiterin hat, zeigte in Chören von Brahms und Kaun gutes Können. Das „Hohelied" von Constanz Berneker mit Sopran- und Tenorsolo, Klavier und Orgel entpuppte sich als schwächliches Werk. Es wirkten mit: Magda Hoppe (Sopran), Felix Senius (Tenor), Heinz Beyer (Cello), Oskar Casterra (Klavier und Orgel). — Renée Chemet, die mit dem Blüthner-Orchester unter Direktion von Otto Albert konzertierte, ist eine ausgezeichnete Geigerin der Pariser Schule. Der Dirigent war fehl am Ort. Emil Thilo

Der Pianist Leonid Kreutzer hat die Grenzen seiner Entwickelungsmöglichkeiten erreicht. Seiner Technik, die von einem feinsinnigen und zielbewußten Intellekt geleitet wird, ist nichts mehr unmöglich. Man bedauert nur, daß das Gefühl in seinem Spiel so wenig zu sagen hat; denn dieses Manko wird er kaum noch überwinden können. Das Phantastische, Brillante und Kraftvolle liegt seiner Art am besten. — Der Schubert-Abend des Königlichen Hof- und Domchores unter Leitung von Hugo Rüdel brachte (wie im April schon) die klangschwelgerische „Hymne" für achtstimmigen Männerchor und 13 Blasinstrumente in herrlichster Intonation, zwei a cappella-Männerchöre und das rührend-fromme deutsche „Stabat mater" für Soli, Chor und Orchester, in dem sich alle Faktoren zu schönstem Gelingen vereinten. Solisten waren die stimmgewaltige Elise Waldmann, Paul Knüpfer, der matt und uninteressiert schien, und Richard Fischer, der „Die Allmacht" mit Orchesterbegleitung zu tiefgehender Wirkung brachte. — Der Klavierabend von Max Behrens machte mit einem ernsten, musikalischen Pianisten bekannt, der über das erforderliche technische Rüstzeug verfügt. Der Anschlag ist zuweilen etwas herbe; er gibt dem Spiel aber einen kraftvollen Anstrich. So gelangen die Händel-Variationen von Brahms am besten. — An dem Sonatenabend von Max Reger (Klavier) und Willibald Wagner (Bratsche) kamen die wienerisch-klangüppige und formvollendete d-moll Sonate von Robert Fuchs und die B-dur Sonate op. 107 von Reger zum Vortrag. Das Regersche Werk zerfließt in Stimmung und ist von einer wundersam zarten Lyrik erfüllt; man darf es zu seinen schönsten und erfreulichsten Eingebungen rechnen. Die Ausführung war durch beide Künstler eine feinsinnige. — Der Pianist Ernst Grósz bot nur Durchschnittsleistungen. Sein mitkonzertierender Geiger hatte abgesagt, und das mag ihm das seelische Gleichgewicht gestört haben. Er hat noch viel an sich zu arbeiten, ehe sein Spiel höheren Ansprüchen standhält. — Über den Gesang von Reine Drohicz ist kein Wort zu verlieren. Die Pianistin Gisela von Paszthory wirkte mit und rettete den Abend durch technisch einwandfreies und schwunghaftes Spiel. — „Second empire" nannte sich eine Veranstaltung, als deren Gewinn die Bekanntschaft mit einer ausgezeichneten Sängerin zu buchen ist. Raymonde Delaunois verfügt über einen außerordentlich tragfähigen Sopran. Ihr Vortrag ist leidenschaftlich hingebungsvoll und schöpfte Gesänge von Gounod, Bizet und Berlioz bis in die Tiefe aus. Am Klavier bewährte sich James Simon — Ella Pfeifer hat ihren Mezzosopran nicht in der Gewalt. Ihr Tremolieren trübt die Intonation und wirkt auf die Dauer unerträglich. Im Vortrag leistete sie Ansprechendes. Walter Dahms

Als brillant geschulter Techniker führte sich der Geiger Ernesto Safred ein. Die von ihm zum Vortrag gewählten Stücke von Leon de Saint Lubin, Sarasate und Paganini, die nur auf virtuosen Elan zugeschnitten waren, kamen denn auch in einer Weise zu Gehör, die doch wirkliche Anerkennung verdient. Anders war es freilich bei Bach und Händel, deren Musik unter seinen Händen einen süßlich-sentimentalen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Austrich bekam, die der ruhigen Schönheit jener Werke gewiß ganz fern liegt. — Max Mensing, der sich am Schluß der vorigen Saison erstmalig als Sänger vorgestellt hatte, hätte mit einem zweiten Auftreten noch warten sollen, bis Fortschritte erzielt waren, die einen größeren Abstand zwischen „jetzt" und „früher" bildeten. Auch diesmal erkannte man den geschmackvollen, in guter Schule gebildeten Sänger, wenngleich ihm zum vollen Erfolg vielleicht sein etwas hoch gestecktes, freilich auch künstlerisch wertvolles Programm im Wege stand, für das ihm zum Teil noch die restlos deutliche Aussprache, wie der sinnliche Schmelz des piano fehlt. Dr. Jenö Kerntler spielte mit feiner Nuancierung „Griegs" Holberg-Suite. — Grete Hentschel-Schesmers Stimme ist von Bedeutung nur in den höheren Lagen ihrs ziemlich farblosen Mezzo-Soprans. Weder Vortrag noch Tonbildung sind imstande zu verdecken, was die Natur ihr versagt hat. Anzuerkennen ist dagegen, daß sie für eine Reihe von Liedern zeitgenössischer Komponisten eintrat. Für Hugo Raschs aparte und stimmungsvolle Gesänge hätte freilich ein nach der Tiefe zu ausgiebigeres Organ und feinere Vortragsart gehört. Besser wurde sie einem klanglich üppigen Lied von Joseph Marx und dem harmonisch eigenartigen „Friedhofsabend" von Richard Wintzer gerecht, deren pianistischen Teil Eduard Behm mit feinem Verständnis wundervoll zur Geltung brachte. — Elisabeth Christian zeigte in Liedern von Kämpf, Strauß und Kaun ein pastoses, im forte glanzvoll-mächtiges Altorgan. Da sie mit Wärme und Verständnis singt, blieb der Erfolg nicht aus. Größten Wert hat die Künstlerin für die Zukunft auf korrekte Atemführung und leichtere Tongebung zu legen, die ihrem Organ neue Ziele eröffnen werden. Die Mitwirkung des Cellisten L. v. Hadzsics war wohl eine Verlegenheitssache. Laura Titze-Krone begleitete mit etwas robuster Tonentfaltung. — Die stattliche Schar seiner Verehrer erfreute Arthur van Eweyk an seinem Liederabend mit einer Reihe klassischer, wie moderner Gesänge. Unter letzteren errangen mit Recht Beifall ein paar feine litauische Lieder von Max Laurischkus, ein bretonisches Volkslied von Kurt Schindler und zwei lustige holländische Volkslieder von C. V. Bos. Eweyk war trefflich disponiert und brachte mit der ihm eigenen schlichten Besonnenheit und Empfindung die Gaben seines Programms zu vortrefflicher Ausführung. — Mehr durch die gut ausgearbeitete Art ihres Vortrages, als durch stimmlichen Reiz wußte die Sopranistin Elisabeth Hönel ihre Zuhörer zu fesseln. Ihr Organ ist zart und klein und spendet seine besten Klänge im mezza voce, in dem die Sängerin schon ganz nette Gewandtheit besitzt, während das forte oft spröde klingt. Von Dr. H. Potpeschnigg ganz meisterhaft begleitet, brachte sie ein paar schelmische Lieder von Brahms und Wolf zu ansprechender Wirkung, wie überhaupt ihre Leistungen sich im Verlauf des Abends mehr und mehr abrundeten und an Profil gewannen. — Überschüttet vom Beifall der Menge absolvierte in der Philharmonie Emmy Destinn ein Konzert, in dem sie Arien von Wagner, Meyerbeer, Dvořák, Puccini und Saint-Saëns zum Vortrag brachte und ihre bekannten künstlerischen Vorzüge aufs neue bewährte. Aufs angenehmste wirkte neben der unberührten Schönheit ihrer Stimme die absolut musikalische, geschmackvolle Art ihres Vortrages. Neben ihr erntete hohe Ehren der Baritonist Dinh Gilly, dessen männlich-schönes, edel gebildetes Baritonorgan in Verdis' „Renato"-Arie eine einwandfreie Leistung bot und auch mit dem Prolog aus „Bajazzo" (bis auf ein recht überflüssiges hohes as in der schönen Des-dur Kantilene) starke Eindrücke hinterließ. — Einen großen und berechtigten Erfolg ersang sich in seinem ersten diesjährigen Liederabend Dr. Ludwig Wüllner, dessen geistvolle, aufs feinste ausgearbeitete Vortragskunst, gepaart mit virtuos durchgeführter Mimik, die monumentalen Gesänge Schuberts zu gewaltiger Wirkung brachte, aber auch in der lyrischer gestimmten „Dichterliebe" von Schumann in rein gesanglicher Beziehung hocherfreuliche Resultate lieferte. C. V. Bos war ihm, wie immer, ein treuer, feinfühliger Begleiter. — Die Stimme des Tenoristen Georg Funk klingt nur schön und gesund im piano der Mittellage und im mezza voce der hohen Lage. Hier erzielt der Sänger durch geschmackvollen Vortrag und gute Atemführung recht sympathische Wirkungen. Im forte verliert sein Organ an Glanz und Fülle, die Töne werden spitz und klingen guttural. Ein paar stimmungsvolle Lieder von A. Ebel und Ed. Behm gefielen sehr. Letzterer begleitete mit gewohnter Meisterschaft. — Künstlerisch ergiebig war der von Walther Kirchhoff und Berta Kirchhoff-Gardini veranstaltete Liederabend. Sowohl in der fein abgetönten Art des Zwiegesanges, wie in den Einzelleistungen zeigte sich die Intelligenz und vornehme Schulung beider Künstler. Kirchhoffs stählern-glanzvolles Organ feierte Triumphe in einem Sonett von E. E. Taubert, Schumanns „Hidalgo" und dem „Heimweh" von Wolf. Seine Frau zeigte neben beachtenswerter Koloraturfertigkeit ein sehr sympathisches Vortragstalent, namentlich im Genre des Schalkhaft-Naiven. Drei gewandt geschriebene Zwiegesänge von Hans Herrmann wurden durch die Vortragskunst beider Künstler geadelt. Emil Liepe

Der Komponist Otto Besch stellte sich mit einer Anzahl zum Teil beachtenswerter Lieder vor. Instrumentalmusik scheint ihm weniger zu liegen, wie eine Sonate „Aus Ostpreußen" (für Violine und Klavier) ersehen ließ, in der eigentlich nur der poetische zweite Satz „Masurische Sommernacht" interessierte. Seiner Musik fehlt noch die eigene Note. Da der Komponist aber entschieden talentiert ist, wird er's wohl erreichen, diese seiner Muse zu geben. Als Liedkomponist kann er voraussichtlich sehr Annehmbares leisten. Ausführende waren Hedwig Schennich-Braun (Violine), Theo Bandel (Alt), Hans Meier (Bariton) und Rudolf Winkler (Klavier). — Die Pianistin Muza Germani spielte Händel, Beethoven, Chopin und Brahms, und zwar in einer Weise, daß man ihr ohne weiteres die Prognose stellen kann: Sie wird ihren Weg gehen. Ihrer eleganten, überaus sauberen Technik und ihrem fein differenzierten Anschlag paart sich ein bis ins Feinste ausgebildetes musikalisches Empfinden. — Einen entschiedenen Erfolg ersang sich Anna El-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tour mit Liedern von Schubert, Brahms und Wolf. Ihr etwas dunkel gefärbter Sopran eignet sich für diesen Meister ganz besonders. Die Stimme ist gut geschult und spricht leicht an, mit Ausnahme einzelner hoher Partieen, die ihr besser mezza voce gelingen. Besonders das piano, das sie mit Sorgfalt studiert zu haben scheint, übte einen großen Reiz aus. Jedenfalls ist Frl. El-Tour eine geschmackvolle, musikalisch lebhaft empfindende Sängerin. In Fritz Lindemann hatte sie einen diskreten und sicheren Begleiter am Flügel. — Therese und Willy Bardas sind ganz annehmbare Amateure. Von Willy Bardas hörte ich Beethoven und Brahms: eine gute Konservatoriumsleistung. Therese Bardas' kleiner Sopran ist noch nicht ausgeglichen. Die Stimme entbehrt jedoch nicht einer gewissen Wärme und würde im Salon eher zur Geltung kommen, als in dem anspruchsvollen Rahmen eines Konzertes. — Leo Strock ist ein in virtuoser Hinsicht sehr beachtenswerter Geiger. Er spielte Lalo, Couperin, Kreisler und Paganini mit elegantem Ton und mit souveräner Beherrschung aller technischen Spitzfindigkeiten. Mozarts B-dur Sonate wurde jedoch zu einem Zerrbilde. Seine musikalischen Qualitäten muß er jedenfalls noch beträchtlich zu verfeinern trachten. Alexander Neumann besorgte das Akkompagnement in routinierter Weise.

Carl Robert Blum

BRESLAU: Der Orchesterverein hat seine Tätigkeit in vollem Umfange wieder aufgenommen, und gleich die ersten beiden Abonnementskonzerte zeigten, in welchem Geiste er seine Tätigkeit in diesem Winter auszuüben gedenkt: liebevolle Pflege des bewährten Alten und verständige Rücksichtnahme auf das ringende Neue. Georg Dohrn zeigte in seiner ersten Dirigententat (Symphonie No. 7 von Beethoven), daß ihm von seiner oft gerühmten Dirigententugend, ein Orchesterwerk klar und kräftig zu gestalten, noch nicht ein Deut abhanden gekommen ist. Wenig Beifall fanden dagegen die beiden Neuheiten des ersten Konzerts: „Ebbe Skammelsee", Ballade von Paul August von Klenau und „In a Summer Garden", Orchesterdichtung von Frederick Delius. In beiden wirkte abstoßend die Überspannung des freiharmonischen Prinzips und der völlige Mangel an einem melodischen Kern. Anton van Rooy, der die Klenausche Ballade sang, holte sich seinen Erfolg erst mit „Wotans Abschied" aus der „Walküre". Das 2. Abonnementskonzert brachte in grandioser Ausführung die „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller für Orchester" op. 100 von Max Reger und drei kleine Orchesterstücke von Mozart, Brahms und Mendelssohn. Wanda Landowska, die Cembalospielerin des letzten Bachfestes, spielte mit Prof. Dohrn zusammen das Konzert für zwei Klaviere in c-moll von Bach und dann das Es-dur Konzert (K. V. No. 482) von Mozart. Ihr ungewöhnlich weiches Passagenspiel verhalf namentlich dem Mozartschen Werke zu durchschlagendem Erfolge. — Der erste Kammermusik-Abend (Ausführende: Dohrn, Wittenberg, Behr, Hermann, Melzer) bot in trefflicher Reproduktion Werke von Beethoven, Schumann und Brahms. — Ganz vorzüglich hat sich Kapellmeister Behr in seinem ersten Mittwochkonzert mit einer großzügigen Aufführung der e-moll Symphonie von Brahms eingeführt. Katharina Bosch aus Leipzig fand viel Beifall mit dem a-moll Konzert von Bach, dessen zweiten Satz sie besonders tonschön sang. — Viel bemerkt wurde das Konzert der im Lyrischen wie im Dramatischen gleich vorzüglichen Sängerin Martha Schauer-Bergmann, das sie im Verein mit ihrem Gemahl, dem tüchtigen Opernsänger Alfred Schauer, gab. Dr. Felix Rosenthal zeigte sich dabei als feinsinniger Pianist.

J. Schink

DRESDEN: Im 1. Symphoniekonzert der Serie B im Königl. Opernhaus gab es zwei orchestrale Neuheiten. Claude Debussy kam zunächst mit seiner dreisätzigen „Iberia" zu Worte, die Bilder und Stimmungen aus Spanien gibt und den Komponisten formenklarer und bestimmter als sonst zeigt. Das erste Bild malt mit Anschaulichkeit das farbenbunte und bewegte Leben auf Straßen und Gassen, das zweite schildert mit berauschender Süßigkeit der Harmonik und Instrumentation die „Düfte der Nacht" und ist durch einen wundervollen Übergang, in dem das Erwachen des festtäglichen Lebens dargestellt wird, mit dem dritten Satze verbunden. Hermann Kutzschbach war mit seinem ausgeprägten Klangsinn und seiner biegsamen Nachempfindung aller rhythmischen und instrumentalen Schönheiten dem Werke ein berufener Interpret und verhalf ihm zu einem freundlichen Erfolg. Teilnahme und Aufmunterung fand auch Felix Gotthelf, der mit einem Bruchstück aus seinem dramatischen Mysterium „Mahaveda" vertreten war. Wie diese Schlußszene (Sopransolo mit Orchester und unsichtbarem Chor seliger Geister) beweist, lehnt sich Gotthelf zwar durchaus an Wagners Vorbild an, weiß aber doch durch eigne Züge zu fesseln. Die Singstimme (Elena Forti) bewegt sich in großer Linie, das Orchester ist mit Geschick behandelt und dem Ganzen ist dramatischer Akzent und eine gewisse Größe des Ausdrucks eigen. — Im 1. Philharmonischen Konzert sang Marguerite Sylva aus Paris, recht kühl und ohne die Herzen erwärmen zu können, lauter ausländische Musik, keines deutschen Meisters Note, kein deutsches Wort. Eine solche Rücksichtslosigkeit richtet sich ja selbst, denn die betreffende Dame kommt in keine nähere Beziehung zu den Hörern, aber es ist doch Pflicht, darauf hinzuweisen, daß schon die einfachste Höflichkeit mindestens den Versuch erfordert, zu einem deutschen Publikum in deutscher Sprache oder deutscher Musik zu reden. Instrumentalsolist war Emil Sauer, der sich leider bei Chopin's e-moll Konzert nicht voll ausgeben und ausleben konnte, weil er einen steten angstvollen Kampf mit dem Dirigenten auszufechten hatte. Da mir schon viele namhafte Künstler darüber geklagt haben, so muß es einmal offen ausgesprochen werden, daß Kapellmeister Willy Olsen infolge seiner Temperamentlosigkeit und seiner geringen Anpassungsfähigkeit so wenig als möglich zum Begleiten der Solisten geeignet ist. — Ein Abend der Geigerin Gertrud Matthaes, die zwei Bachsche Konzerte mit Streichorchester spielte, Liederabende von Anton Bürger, einem beachtenswerten, wenn auch stimmlich nicht ganz freien Tenoristen, und Carl Becker, einem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bassisten von großen, schönen Mitteln, verdienen ebenso Erwähnung, wie die Klavierabende des eleganten, technisch tadellosen und im Vortrag überaus feinen Walther Bachmann und Waldemar Lütschg's, der ein wahres Riesenprogramm mit erfreulichster Frische und Tonschönheit unter vornehmem Verzicht auf alle Virtuosenmätzchen erledigte. — Alfred Sittard gab in der Kreuzkirche ein Bach-Konzert, das ihn als Meister des Orgelspiels und, unter Beihilfe zahlreicher namhafter Solisten, als einen tüchtigen Dirigenten zeigte. Sein Nachfolger im Organistenamt der Kreuzkirche trat in einem volkstümlichen Konzert des Bachvereins als Solist glänzend hervor, während Otto Richter das ganze Programm zu einer hinreißenden Vorfeier des Reformationsfestes ausgebaut hatte. Daß der lange vergessene Bachverein aus seinem Dornröschenschlummer erwacht ist und jetzt über einen sehr tüchtigen Chor und ein eigenes Mitgliederorchester verfügt, ist ein hoch anzuerkennendes Verdienst Otto Richters. — Ein eigener Abend Franz v. Vecsey's zeigte diesen als Geiger von höchster technischer Reife und natürlichem, lebensfrischem Vortrag. — Die Aufführung der Melodramen „Lieder des Pierrot Lunaire" von Arnold Schönberg gestaltete sich zu einem vielumstrittenen Ereignis. Mag man nun über die barocke Formlosigkeit, harmonische Unnatur und rhythmische Verschrobenheit der Schönbergschen Musik, die nur Farbe sein soll, denken was man will, so steht doch so viel fest, daß er eigentlich nur die letzte, äußerste Konsequenz aus dem zieht, was die Strauß, Mahler, Debussy u. a. seit langen Jahren angebahnt haben. Daß gewisse Stimmungswerte in Schönbergs Tonorgien liegen, erkannte man an einigen Stellen deutlich. Aber diese Farben-Musik, die an die Kubisten und Futuristen gemahnt, länger als eine Viertelstunde auszuhalten, ist eine Qual, zu der das künstlerische Ergebnis in keinem Verhältnis steht.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Im 2. Freitagskonzert des Museums erlebte man ein artig Schauspiel. Einige Musikfreunde, angetan mit Frack und weißer Binde, trugen in feierlicher Prozession einen Lorbeerkranz auf das Podium, verneigten sich vor Willem Mengelberg und baten ihn, er möge doch treu und fleißig weiter die Konzerte dirigieren; wenn es auch Kritiker gäbe, die in ihm nicht das Ideal eines Dirigenten erblickten. Ein reizendes Familienidyll, komisch wirkend durch die wenig geschickten Worte des Sprechers, erheiternd durch die groteske Zumutung, auf einem solchen Posten trotz aller Kritik seine Pflicht zu erfüllen. Die Geister, die sich Mengelberg bei dem geistlichen Musikfest voriges Frühjahr gerufen, wird er nimmer los. War es damals eine literarisch-unfeine Art, Privatbriefe des verstorbenen Gustav Mahler zu Reklamezwecken für Mengelberg zu verwenden, so war man dieses Mal wiederum sehr ungeschickt, der Eitelkeit und dem Ehrgeiz des Herrn Mengelberg zu schmeicheln. So weit ist die Angelegenheit komisch. Sehr ernst aber ward sie durch eine Behauptung des Vorstandes der Museumsgesellschaft, die auf ihren Programmzetteln eine längere Erklärung dem Besucher in die Hände gaben, worin ausgesprochen wurde, Paul Bekker schreibe im Dienst einer Clique, die die Museumsgesellschaft schädigen und Herrn Mengelberg aus Frankfurt vertreiben wolle. Darauf hat die „Frankfurter Zeitung" jede Beziehung mit der Museumsgesellschaft abgebrochen. Paul Bekker hat dann in eigener Angelegenheit nochmals das Wort ergriffen und in sachlich vollständig einwandfreier Darlegung seine Ansicht über Mengelberg's Dirigententum ausgesprochen. Darauf wird sich die Museumsgesellschaft nun äußern müssen. Sie hat die kritische Ehrlichkeit Paul Bekkers angegriffen und versucht, einen Schriftsteller von seiner Bedeutung moralisch zu degradieren. — Die Ouvertüre zu einem Drama von dem Phänomen Korngold hat doch eine Kleinigkeit enttäuscht. Über seine Technik, die Art des Ausdrucks, auch die Logik seines Aufbaues gibt es nur Staunen, doch scheint mir das, was er musikalisch sagt, nicht ganz dem zu entsprechen, was man von solchem Genie berechtigt ist, zu erwarten. Julia Culp riß durch ihren übrigens mit Mätzchen mehr als nötig ausgestatteten Vortrag Beethovenscher und Schubertscher Lieder den Zuhörer zu Beifallsstürmen hin. Die Schubert-Lieder waren von Arnold Schönberg sehr glücklich für Orchester übertragen. — Lula Mysz-Gmeiner fand mit einem Hugo Wolf-Abend (mit dem wundervollen Begleiter Hermann Zilcher) starken Zuspruch, ebenso Maria Philippi mit ihrem Brahms-Abend. Als Gast der Gesellschaft für ästhetische Kultur erschienen Richard Strauß mit Franz Steiner zu einem Liederabend. Wenige Tage später sang Mientje Lauprecht van Lammen mit Hans Pfitzner am Flügel eine Anzahl dessen schönster Gesänge.

Karl Werner

HAMBURG: Früher als sonst hat in diesem Winter die Konzertsaison eingesetzt, denn schon im September fanden die ersten kleineren und größeren Konzertveranstaltungen statt. Eine Notwendigkeit zu dieser Ausdehnung der Konzertsaison besteht bei uns um so weniger, als schon seit Jahren zwischen Angebot und Nachfrage ein ganz schreiendes Mißverhältnis besteht. Konzertabende, an denen kaum ein paar Dutzend Hörer versammelt sind, gehören längst nicht mehr zu den Seltenheiten; nur eine Minorität der Konzerte deckt die Kosten, und ganz verschwindend ist die Anzahl derjenigen Solistenabende, bei denen der Konzertveranstalter auf ein einigermaßen entsprechendes finanzielles Ergebnis kommt. Wie wenig Interesse für musikalische Zeit- und Streitfragen bei uns herrscht, bewies u. a. auch der mehr als klägliche Besuch des Schönberg-Konzertes. Trotzdem man an diesem Abend zum ersten Male Gelegenheit hatte, hier Schönbergsche Musik zu hören und trotzdem die gesamte Tagespresse kurz vorher die Vorgänge bei der Berliner Uraufführung von Schönbergs „Pierrot Lunaire" ausführlich erwähnt hatte, waren wohl kaum hundert Menschen zu bewegen gewesen, dem ersten Hamburger Schönberg-Abend beizuwohnen. Dieser passive Widerstand ist natürlich viel schlimmer als die allerdeutlichste, allerenergischste Ablehnung, zu der im Fall Schönberg doch übrigens genügender Grund wohl nicht vorliegt. Was Hans Sachs vom Stolzing sagt, paßt auf Schönberg: Des Junkers Weise ist neu, doch nicht verwirrt. Sehr neu sogar, vielfach kraus anmutend, reich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

an Exzessen, die das Groteske streifen, aber bei alledem doch unbeirrt und sehr oft überzeugend. Und ich möchte annehmen: man wird sich bei einigem guten Willen doch in diese Musik hineinhören können, die heute noch unser Ohr oft barbarisch kränkt, gegen die heute das Verstandesmäßige sich auflehnt und die doch etwas von Stimmung verbreitet, der man sich nicht entziehen kann, wenn man nicht mit Voreingenommenheit und dem Willen zu spotten und zu höhnen an sie herangeht. Jedenfalls scheint mir nicht Originalitätssucht und Effekthascherei, sondern echter künstlerischer Zwang Schönberg zu treiben, daß er schreibt so wie er schreibt. — Ein recht ansehnliches Defizit sprang auch aus dem kühnen Unternehmen heraus, das Kapellmeister Eibenschütz mit zwei Aufführungen von Mahlers Achter Symphonie unternommen hatte. Man hatte in Hamburg, der Stadt, in der Mahler wertvolle sechs Jahre seines Lebens künstlerisch wirkte, für Mahlers umfangreiches symphonisches Hauptwerk jedenfalls eine Teilnahme voraussetzen zu dürfen geglaubt, die weit über das hinausging, was sich schließlich an Zeichen von Interesse bemerkbar machte. Die erste Aufführung, die Dr. Göhler leitete, war namentlich auf den besseren Plätzen ganz schlecht besucht; etwas besser stand es um den Zuspruch, den die Wiederholung des Werkes unter Eibenschütz fand. Beide Aufführungen, an denen sich der Leipziger Riedel-Verein, das Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde und ausgezeichnete Solisten erfolgreich beteiligten, waren hervorragend. Die Aufführung unter Göhler bot mehr Linienkunst, diejenige unter Eibenschütz mehr Koloristik und Stimmung. Die Zwiespältigkeit im künstlerischen Organismus dieser Symphonie, die wie alle Mahlerschen Werke Erhabenes und Triviales, Großes und Kleinliches mischt, die in der Intension immer edel gewollt erscheint, in der musikalischen Ausführung aber nicht selten ziemlich tief herabsinkt, blieb auch hier natürlich nicht unbemerkt. Aber der überwiegende Eindruck bleibt doch der einer bedeutsamen, aus dem Geiste einer starken, an Intellekt und an Inspiration reichen Persönlichkeit geborenen Schöpfung. — Die beiden ersten Philharmonischen Konzerte unter Siegmund v. Hauseggers Leitung standen auf dem Boden der Klassizität und der nachklassischen Produktion. Im 1. Konzerte gab es Orchesterwerke von Bach, Schubert, Reger und eine glanzvolle Wiedergabe der Siebenten Symphonie von Beethoven, dazwischen sang Johannes Messchaert, glücklich disponiert, in seiner meisterlichen Art Lieder und die Arie des Ackermanns aus der „Schöpfung". Dem 2. Konzert gab eine Regersche Novität, die Uraufführung seines Konzertes im alten Stil, die erhöhte Bedeutsamkeit. Richtiger wäre für dies Konzert die Bezeichnung „Konzert im Regerschen Stil". Dieser Regersche Stil, der Stil des großen Könners, dessen Kunst immer in erster Linie auf das Architektonische und Formalistische der Musik zurückzuführen ist, der aber seltener von Gefühlsmomenten und eigentlich schöpferischer Inspiration beeinflußt erscheint, ist uns längst geläufig; innerhalb dieses Stiles entwickelt sich auch das neue Konzert auf der Grundlage einer schon bis zum Virtuosen gesteigerten kontrapunktischen Meisterschaft und einer kompositorischen Fertigkeit, der das Komplizierteste noch einfach erscheint, die sich in echter Regerscher Vielstimmigkeit kaum genug tun kann und die in ihrer objektiv geprägten Physiognomie der thematischen Einfälle aus früheren Regerschen Werken bekannt genug ist. Viel zu sagen hat diese Musik, hinter der keine Erlebnisse stehen, die an keiner einzigen Stelle freudvoll oder leidvoll bewegt erscheint, demjenigen nicht, der in ihr den Ausdruck seelischer Empfindung, den künstlerischen Niederschlag höher entwickelten Menschentums sucht, denn unbedeutend, und was schlimmer erscheint, unpersönlich, wie das Ideenmaterial, dessen sie sich bedient, ist auch der innere Gefühlswert, der nur in matten, lichtarmen und wenig erwärmten Strahlen nach außen dringt. Eine Annäherung an den alten Stil erreicht Reger gelegentlich durch gewisse archaisierende Wendungen seiner Harmonik in einer kurzen Episode, die den ersten Teil nicht unangenehm unterbricht und im Largo, dem besten Abschnitte des Werkes. Da klingt es gelegentlich etwas stimmungsvoller und wärmer hindurch, wir hören den Ton asketischer, klösterlicher Frömmigkeit und einer etwas muffigen hinterwäldlerischen Gläubigkeit. An Orchesterwerken führte Hausegger etwas massiv und ohne die rechte spukhafte Beweglichkeit Mendelssohns „Sommernachtstraum"-Ouvertüre und die Zweite Symphonie von Brahms auf. Solist des Abends war Emil Sauer, der mit jugendlichem Schwung, mit delikater Grazie und mit schönem romantischen Empfinden Chopin's e-moll Konzert spielte. — Den größten künstlerischen Genuß innerhalb der bisherigen Konzertsaison verdanken wir Arthur Nikisch, der, als Leiter des Vereinskonzertes des Vereins Hamburger Musikfreunde, zum erstenmal unser einheimisches Orchester dirigierte und an der Spitze dieser Körperschaft wahre Wundertaten seiner eminenten, stark suggestiven und aus dem Quell seiner reichen Musikseele gespeisten Dirigierüberlegenheit vollbrachte. Namentlich die c-moll Symphonie von Brahms war etwas so Kolossales in Gestaltung und Ausdruck, wie es selbst Nikisch nur an seinen allergrößten Abenden gelingt. Welch ein Besitz dieser eine Mann für die heutige Musikwelt ist, erwies sich in diesem Konzert wieder einmal ganz eklatant. Heinrich Chevalley

KÖLN: Zum 1. Gürzenich-Konzert erschien Felix Weingartner, um seine neueste Tonschöpfung „Lustige Ouvertüre" selbst vorzuführen, und zwar in Uraufführung. Das in mäßigem Umfange gehaltene Werk behandelt (ohne Inhaltsangabe) zwei elbische Wesen, offenbar Lichtelfen oder Nymphe und Faun, die sich in mondglänzender Sommernacht auf einer Waldwiese finden, um unter Beteiligung frohgemuter Genossen lockend und neckend, tanzend und singend verliebtes Spiel zu treiben, das mit der begründeten Aussicht auf baldige Erfüllung aller Wünsche nicht ohne launige Feierlichkeit endet. Das Gegenspiel zwischen der reizvolle Weisen singenden weiblichen und der in schnurriger Derbheit ihren sehnsüchtigen Gefühlen Ausdruck verleihenden männlichen Figur ist in prächtiger Charakteristik gezeichnet, und die Art, wie aller-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

liebste Tänze (ein Ländler schönster Fassung), schelmisches Geplauder und launig-gewichtige Marschklänge einander ablösen, bringt sprudelnden Humor und vollendete Grazie zu ungemein effektvoll gesteigertem Ausdrucke. Dieses Opus mit dem trefflichen Gürzenich-Orchester durch Weingartner ausgedeutet zu bekommen, gewährte einen hocherfreulichen Genuß. So mußte denn die Neuheit einen sehr großen, einhellig sich äußernden Erfolg finden, und es wollten die begeisterten Hervorrufe des Komponisten kein Ende nehmen. Als Einleitungsnummer hatte der Abend Händels zweite Krönungshymne gebracht, der Haydns Kantate „Ariadne auf Naxos" folgte mit Adrienne v. Kraus-Osborne als ausgezeichneter Vertreterin der Altpartie. Die heute gesangskünstlerisch wie auch stimmlich offenbar auf der Höhe angelangte und demgemäß vielvermögende Sängerin erzielte später ebenfalls mit Liedern einen vollberechtigt-starken Beifall. Max Regers erstmalig gehörte Romantische Suite, die Fritz Steinbach in glänzendem Stile zu Gehör brachte, überraschte durch den ihr innewohnenden wesentlichen Gehalt an klanglicher Schönheit und Stimmungsklarheit, wenn auch wohl die meisten Hörer einem faßlichen Zusammenhange mit der Eichendorffschen Dichtung vergeblich nachgeforscht haben werden. Eine stark packende Bravourleistung lieferte Steinbach mit Beethovens Siebenter. — In der Musikalischen Gesellschaft errang sich die Warschauer Pianistin Helene Morsztyn einen sehr schönen Erfolg, und auch der Düsseldorfer Geiger Hans Blume fand gute Aufnahme. — Bei ihrem eigenen Abend schnitt die hochbegabte jugendliche Sopranistin Henny Wolff, die ihre reizvolle Stimme und treffliche Schulung in Verbindung mit sehr ansprechender Vortragsbegabung als eine hervorragend qualifizierte Liedersängerin erscheinen lassen, zumal mit Gesängen von Fritz Fleck unter rauschendem Beifall glänzend ab.

Paul Hiller

LEIPZIG: Mahlers, schon durch die Konzerte der Musikalischen Gesellschaft uns bekannte Vierte Symphonie, jene Kammersymphonie oder idyllische Serenade des Meisters, wurde — bei ihrer selbst bei Mahler erstaunlichen Leichtverständlichkeit, heiteren Volkstümlichkeit und ihrem Klangzauber kein Wunder — im Gewandhaus in Nikischs unvergleichlicher Interpretation und mit Frl. Merrem als feinkünstlerischer Interpretin des Wunderhorn-Solo sehr warm aufgenommen, während des Jungmünchener Walter Braunfels' Karnevals-Ouvertüre zur „Prinzessin Brambilla" sich als blendend instrumentierter und mit ein paar guten Einfällen sehr interessant gemachter Spätling von Berlioz' Römischem Karneval erwies. Die Zitierung Ferdinand Davids beim Vortrag des sechsten Händelschen Concerto grosso erinnerte dagegen daran, daß die Pflege der Altklassiker an diesem Institut der stilistischen und historischen Revision bedarf. Auch die erste der sechs — zweimal, wohl wegen Mangel an „Zugkraft" des einheimischen tüchtigen Quartetts, bereits in diesem Winter auswärtigen Kräften überlassenen — Gewandhaus-Kammermusiken beschwor die klassisch-romantischen Hausgötter. Alfred Stephani, der wuchtig-pathetische und dramatische Interpret des monumentalen Schubertstils, Burmester dessen an sich reizend gemachte Biedermeier-Tanznippes man nun endlich aus dem ernsten symphonischen Konzertsaal gern verschwinden sähe, waren die Solisten dieser Konzerte. — Unter den Künstlerkonzerten regieren auch in diesem Winter die Klavierabende: Wanda Landowska, die als unumstrittene Meisterin des Clavecin S. Bachs Klaviermusik zum guten Teil diesem Instrument zurückzuerobern sucht, Möckel, Hinze-Reinhold, der zwei sympathische Proben französischer Modernität: Ropartz', César Franck mit balladisch-bretonischem Einschlag mischendes Phantasiestück für zwei Klaviere und Debussy's, noch sehr maßvoll impressionistische und reizende kleine vierhändige Suite mitbrachte, Lamond, der Bülows sehr problematisches Experiment eines Vortrags von Beethovens fünf letzten Sonaten befolgte, Pembaur (ein bedeutsamer Beethovenabend mit Agnes Leydhecker) und Erika Woßkow, ein vielversprechendes junges Talent aus Wendlings und Kreutzers Schule Vortreffliche Konzertmeisterkunst auf der Geige boten Michael Preß und Robert Reitz, der Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle (Alte Meister), und der weiche Herman Berkowski, der Partner der Landowska; vollen Saal und Lokalenthusiasmus errang der hochbegabte jugendliche Klengel-Schüler Hans Bottermund, der sich nun technisch den eigentlichen feinen Schliff holen und geistig wie schöpferisch festigen und vertiefen muß. Zwei Dinge gingen nicht ohne bitteren Beigeschmack vorüber. Der leere Saal bei den Petersburgern, die mit dem Komponisten am Flügel Paul Juons Clou des Danziger Tonkünstlerfestes, sein zweites Klavierquartett, mitbrachten und es erneut bedauern ließen, daß dieser einstige ehrliche russische Brahms-Nachfolger dem Teufel der interessant gemachten und in den Empfindungen keinerlei Erfahrungen, sondern nur Studien bietenden „Moderne" mit Haut und Haar verfallen scheint, bewies, daß auch in Leipzig allein die Mode regiert und daß sie in der Kammermusik ausschließlich zu den „Böhmen" weist. Das 1. Philharmonische Konzert Hans Windersteins aber, das mit der „Phädra"-Ouvertüre und „Cid"-Suite eine hübsche kleine Massenet-Gedenkfeier in den Rahmen der vortrefflichen orchestralen Vorträge stellte und Frau Cahier einen glänzenden Gesangserfolg brachte, zeigte, daß die feindlichen Brüder: Philharmonie — Musikalische Gesellschaft, sich ihre Fehde erneut ansagten. Leipzig muß einen wahren „Straußen"-Magen haben, wenn es diese Überfülle an symphonischer Musik auf die Dauer gesund überstehen will.

Dr. Walter Niemann

LONDON: Drei konzertfreie Wochen — mehr hat London nicht. Die „Grand Season" geht Ende Juli zu Ende, und Mitte August setzt das Konzertleben mit Vehemenz wieder ein. Da beginnen die Promenadenkonzerte des Queen's Hall Orchestra, die durch zehn Wochen allabendlich stattfinden. Die diesjährige, nun bald zu Ende gehende Saison war eine ungewöhnlich günstige, sowohl was den Besuch anbelangt, als auch im Hinblick auf die Qualität der Leistungen des Orchesters und seines treff-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen Dirigenten, Sir Henry Wood, der es sich stets angelegen sein läßt, eine große Zahl Novitäten den Programmen einzuverleiben. Ich muß mich wohl auf die Registrierung der wichtigsten von diesen beschränken, und überdies für einen Bruchteil — einer verspäteten Ferienreise halber — das Urteil eines mir freilich äußerst maßgebenden Kollegen und Gewährsmannes wiedergeben. Einen vortrefflichen Eindruck machte Paul Juon's Konzert für Klavier, Geige und Cello mit Orchesterbegleitung; von drei jungen englischen Künstlerinnen wirkungsvoll vorgetragen, ließ es die Meisterhand seines Schöpfers in allen Sätzen erkennen. Weit äußerlicher wirkte eine „Rumänische Rhapsodie" von Enesco, in der viel Brillantfeuerwerk zur Erzielung raffinierter Effekte abgebrannt wird. Auch der begabte Italiener L. Sinigaglia wirkte diesmal mit seiner „Piemontesischen Suite" nicht so überzeugend, wie mit manchem seiner früheren erfolgreichen Werke. Originalität — zumindest im Klangbizarren — kann man der Märchenmusik von Ravel („Ma mère l' ye") nicht absprechen, während die Salome-Musik (Introduktion und Tanz) von Glazounoff teilweise durch eine gewisse, bei einem derartigen Stoff überraschende Farbenschwäche enttäuschte. Die fünf Orchesterstücke von A. Schönberg (op. 16) schienen auch diesmal auf Staunen und Nichtverstehen zu stoßen, machten aber sicherlich weit besseren Eindruck als die hier vor einiger Zeit aufgeführten drei Klavierstücke. Fragmente der Pantomime „Der Schneemann" des jugendlichen E W. Korngold sowie seine „Schauspiel-Ouvertüre" befestigten den ungewöhnlichen Eindruck, den diese phänomenale Begabung schon vorher mit Klavier- und Kammermusikwerken hier gemacht hat. Einer der begabtesten jüngeren Engländer Roger Quilter, besonders als Liederkomponist geschätzt, holte sich viel Beifall mit einer Suite „Where the rainbow ends", ursprünglich zu einem Märchenspiel geschriebene, hübsch erfundene Musik. Ein anderer Brite, Frank Bridge, einer unserer besten jüngeren Musiker, stellte sich mit einer Orchestersuite „Das Meer" ein, die viel Geschick in der technischen Beherrschung bekundet. Ein nachgelassenes Violinkonzert des kürzlich jung verstorbenen S Coleridge-Taylor, der väterlicherseits ein West-Afrikaner war, zeigte diesen nicht auf der Höhe, auf der sein hier populär gewordenes Chorwerk „Hiawatha" stand Elgar's Ausstattungs-Pantomime „Die Krone Indiens", die im vergangenen Frühjahr in einem hiesigen Variété keinen besonderen Erfolg zu erringen vermochte, kam in Suitenform besser zur Geltung, und Enrico Bossi's „Intermezzi Goldoniani" wurden sehr beifällig aufgenommen. In diesen Konzerten treten auch zahlreiche Solisten auf; am erfolgreichsten waren u. a. der verdienstvolle Konzertmeister der Promenade-Konzerte, A. Catterall (Konzert von Richard Strauß), die reichbegabte Geigerin Daisy Kennedy, der brillante Harfenvirtuose Alfred Kastner, die Sängerin Ellen Beck, die Pianistinnen J Stockmarr und G. Novaes, der Pianist Th. Szánto (Delius-Konzert) und andere. -ps-

MAGDEBURG: Die Konzertsaison hat dieses Jahr ziemlich heftig eingesetzt; es ist kein Mangel an musikalischen Veranstaltungen. Jetzt fängt man auch an, alte Traditionen vollständig zu durchbrechen, indem man auch auswärtige Dirigenten zu „Gastspielen" heranzieht. Der Kaufmännische Verein war in den letzten Jahren der erste, der nach dieser Richtung hin vorging. Jetzt ließ er Max Reger mit den Meiningern kommen und führte dessen Suite und die Vierte Symphonie Beethovens auf. Franz Mikorey dirigierte mit der Herzoglich anhaltischen Hofkapelle in der „Harmonie" Schuberts „Unvollendete" und Fragmente aus Wagners Werken. Auch die Stadttheater-Konzerte unter der Leitung Krug-Waldsees fanden durch die Wahl ihrer Programme fleißigen Zuspruch. Der Lehrergesangverein führte den „Totentanz" von Felix Woyrsch noch einmal auf, den er schon in voriger Saison ausgezeichnet herausgebracht hatte. Das hochinteressante, mehr für breite Massen berechnete Werk fand wiederum reichen Beifall. Rechnet man zu diesen umfangreichen musikalischen Veranstaltungen, zu diesen großen Konzertströmen noch die kleinere Konzertflut an Abenden des Tonkünstlervereins, an denen des reisenden Virtuosentums, von denen kaum einer an unserer Stadt vorbeireist, so dürfte man finden, daß sich in diesem Musiksegen für jeden das Rechte findet. Max Hasse

MANNHEIM: Die erste der musikalischen Akademieen stand im Zeichen der klassischen Musik. Arthur Bodanzky brachte Mozarts Symphonie in g-moll und Beethovens „Vierte" klar gegliedert und schwungvoll zur Wiedergabe. Der neue Konzertmeister des Hoftheaterorchesters, Hugo Birkigt, führte sich mit Mozarts A-dur Konzert vielversprechend als Sologeiger ein. Mit Willy Rehberg und Carl Müller gründete er das „Mannheimer Trio", das am ersten Abende des Konzertvereins sehr erfolgreich mit Haydn, Brahms und Dvořák debutierte. Das „Mannheimer Streichquartett" bilden nun Hugo Birkigt, Richard Hesse, Franz Neumeier und Carl Müller. Die Wiedergabe je eines Werkes von Mozart, Beethoven und Brahms ließ für die nächste Zukunft ein tüchtiges Ensemble erhoffen. Frederic Lamond spielte auch diesmal nur Kompositionen von Beethoven und zog alle Hörer durch sein fast dämonisches Spiel in seinen Bann. Otto Voß und Fritz Hirt spielten zusammen Sonaten von Brahms, Max Reger und César Franck und erfreuten durch ein frisches und fein ausgearbeitetes Zusammenspiel K. Eschmann

MÜNCHEN: Wenn es so weitergeht, wird nun bald auch die Sommerpause, der einzige Damm, der der vielberufenen Konzerthochflut noch Widerstand leistete, bei uns in München wenigstens überflutet sein. In diesem Jahre hatten wir noch Ende Juni zwei Aufführungen der Bachschen Matthäus-Passion durch die Münchener Bach-Vereinigung; es folgte dann, mit dem 15. August beginnend, die eigentliche Sommersaison mit dem Konzertzyklus des Konzertvereins, dem sich Ende September ein Festkonzert des Hoforchesters unter Bruno Walter (mit dem Geiger Ludwig Vollnhals als Solisten) anschloß, und mit dem Oktober setzte schon gleich ziemlich lebhaft die Winterkampagne ein. Der junge begabte Kapellmeister Franz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Hößlin machte uns mit der Romantischen Suite, op. 125, von Reger bekannt, die den Komponisten in überraschender Weise von Debussy beeinflußt zeigt, aber — namentlich auch koloristisch und stimmungspoetisch — sehr vieles Schöne enthält. Außerdem gab es an diesem Abend neben Bach und Beethoven noch die „Rondes de Printemps" von Debussy (von Debussy selbst, hätte ich beinahe geschrieben) und Walter Braunfels' famoses Klavierkonzert (mit dem Komponisten). Aus den Volks-Symphoniekonzerten des Konzertvereins, die Paul Prill mit mehr Fleiß als Schwung leitet, sind einige verdienstliche Aufführungen seltener gehörter Werke zu erwähnen: Hans Pfitzners Ouvertüre zum „Christelflein", ein Concerto grosso von Antonio Vivaldi, Schumanns Rheinische Symphonie und Tschaikowsky's „Manfred". Von den Kammermusik-Vereinigungen begann das Neue Streichquartett (Wilhelm Sieben und Genossen) u. a. mit einem interessanten Streichquartett in einem Satze von Jan Ingenhoven und Hugo Wolfs Italienischer Serenade, die Neue Kammermusik-Vereinigung (das gleiche Quartett nebst August Schmid-Lindner und Bläsern des Hoforchesters) mit der klangschönen und gewandt gearbeiteten, freilich auch etwas ans „Kitschige" streifenden Kammersymphonie op. 14 von Kurt Striegler, während die Böhmen ihren ersten Abend Brahms widmeten. In einem Konzert Emmy Destinns bewunderte man neben der Konzertgeberin die phänomenalen Stimmittel des exotischen Baritonisten Dinh Gilly und die imponierende Direktionskunst von Selmar Meyrowitz, der u. a. auch die (in ihrer gesuchten Barockheit mir übrigens herzlich unsympathische) Turandot-Suite von Busoni vorführte. Von einheimischen Opernsängern hörte man im Konzertsaal Paul Bender und Friedrich Brodersen, den letzteren in einem Richard Strauß gewidmeten Abend, den der Komponist selbst begleitete. Zwei Münchner Konzertsängerinnen traten für Münchener Komponisten ein: Elsa Filth für Ludwig Thuille, Richard Trunk, Karl v. Kaskel, Heinrich K. Schmid, Hermann Zilcher; Berta Manz gleichfalls für Thuille, Josef Schmid, Alfred Stern, Adolf Sandberger, Max Mahler und Richard Würz. In einem Konzert des Nordischen Vokaltrios der Schwestern Koch befriedigte der mitwirkende Adolf Wallnöfer — als Sänger wie als Komponist — mehr denn das Trio selbst. Eine beachtenswerte Erscheinung ist der Konzerttenor C. L. Lauenstein, wogegen Else Remack mehr für die Bühne begabt zu sein scheint. Außerdem sind noch die beiden Altstimmen Lula Mysz-Gmeiner und Iduna Choinanus zu nennen, die amerikanische Sopranistin Minnie Tracey, die blinde Leila Hölterhoff, der Tenor Franz Reuß und der Sänger zur Laute Rolf Rueff. — Am Flügel erschienen: Frederic Lamond, der Tschaikowsky's b-moll Konzert in dem Konzert des Dirigenten Fritz Barslewitz spielte, dessen Programm durch zwei Pfitznersche Stücke (Scherzo und Vorspiel zum dritten Akt des „Käthchen von Heilbronn") bemerkenswert war, — dann Lonny Epstein, Marie Geselschap, die sich überraschend gut entwickelt hat, Edwin Hughes, Walter Georgii, P. O. Möckel, Max Behrens, Camillo Goll und Hermann Klum. — Unter den Geigern ist an erster Stelle Karl Flesch zu nennen, dann Felix Berber, der zusammen mit Walter Braunfels einen prächtigen Sonatenabend gab, weiterhin Wolfgang Bülau, der nach der virtuosen Seite hin sehr gewonnen hat und neben einer nicht üblen d-moll Sonate seines Begleiters Hans Weisbach ein musikalisch sehr minderwertiges Konzert von Jules Conus spielte, endlich der junge, aber anscheinend sehr stark begabte Fritz Rothschild, der mit dem Pianisten Hans Bruch zusammen konzertierte. Unter den Münchener Violoncellisten tut sich neben Heinrich Kiefer und Emmeran Stoeber der neue Solospieler des Konzertvereins-Orchesters, Max Orobio de Castro, hervor, der mit d'Alberts Konzert einen starken Erfolg hatte. Nicht nur als Rarität, sondern wirklich als künstlerischer Genuß war etwas ganz Besonderes der Harfen-Abend des Italieners Luigi Magistretti. Rudolf Louis

NÜRNBERG: Um die Oktobermitte beging der Privatmusikverein das Jubelfest seines 50jährigen Bestehens. Hervorgegangen aus einem Dilettanten-Orchesterverein, der neben musikalischen auch reichlich geselligen Zwecken diente, entwickelte er sich in langer Zeiten Lauf und unter manch bedrohlicher Gefährdung seiner Existenz allmählich zu einem Kammermusik-Verein (im weiteren Sinn des Wortes), der, nunmehr auch der Allgemeinheit zugänglich, heute an der Spitze des hiesigen Musiklebens steht. Unter den Gesangs- und Instrumentalkünstlern der letzten 20 Jahre dürfte es kaum einen Träger eines großen Namens geben, der nicht hier zu Gast gewesen ist, und von berühmten Kammermusik-Vereinigungen bekommen wir bereits seit einer Reihe von Jahren das Münchener, Böhmische, Brüsseler Streichquartett in wechselnder Folge regelmäßig, dazwischen auch gelegentlich einmal ein anderes berühmtes Ensemble, zu hören. Daß die jetzige Tendenz des Vereins als richtig gebilligt wird, beweist nicht nur sein fester Stamm treuer Mitglieder und Anhänger, sondern auch der Umstand, daß die Vereinsleitung seit über zwei Dezennien den gleichen Händen anvertraut ist. Das goldene Jubiläum wurde durch ein zweitägiges Musikfest kleinen, aber vornehmen Stils gefeiert, das in seiner Zusammenstellung den Werdegang des Vereins veranschaulichen sollte und demzufolge aus einem Kammermusik-Abend und einem großen Orchester- und Solistenkonzert bestand. Im ersteren waren Ausführende das Münchener Streichquartett (Kilian, Knauer, Vollnhals und Kiefer), denen sich noch Hitzelberger (II. Bratsche) und Fuchs (II. Cello), sowie Ossip Gabrilowitsch am Klavier zugesellten; Programm: Klavierquintett von Brahms, Streichsextett in B von Brahms, Klavierquintett von Schumann, alles Werke, die, für musikalische Feinschmecker bestimmt, hier überhaupt noch nicht oder mindestens seit sehr langer Zeit nicht zur öffentlichen Aufführung gekommen sind. Es waren Festdarbietungen im wahrsten Sinn des Wortes, die in herrlicher technischer Durchführung und in stilvoller, den Inhalt der Werke restlos erschöpfender Ausgestaltung nur die eine Frage offenließen, ob die Palme mehr der edlen Klangschönheit der Streicher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

oder dem wundervoll anpassungs- und ausdrucksfähigen Spiel des Pianisten zuzuerkennen war. Den zweiten Abend bestritt das Münchener Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe mit der Symphonie in C von Schumann und Beethovens Fünfter und Violinkonzert, ein Programm, das im ganzen wohl mehr ein Entgegenkommen an die große Menge denn eine außergewöhnliche, auch dem außergewöhnlichen Festcharakter entsprechende Zusammenstellung bedeutete. Um so mehr standen die Aufführungen selbst auf festlicher Höhe. Die farbensatten Klänge des ebenso wohl ausgeglichenen wie straff disziplinierten Orchesters und der hinreißende Schwung des Dirigenten ließen Leistungen von seltener Empfindungstiefe und Eindrucksfähigkeit erstehen, als deren Glanzpunkt das wie ein in lebensfrischen und frohen Farben hingeworfenes Gemälde erscheinende Scherzo der Schumannschen Symphonie zu bezeichnen ist. Das Violinkonzert spielte gleich hervorragend in Technik, Ton und Vortrag Karl Flesch (Berlin).

Dr. Steinhardt

PARIS: Die großen Pariser Sonntagskonzerte begannen, wie es sich gebührte, mit einer Huldigung für den verstorbenen Massenet. Das Konzert Colonne war um so mehr dazu verpflichtet, als die erste Aufführung von Massenet's „Marie-Magdeleine", die am 11. April 1873 im Odéon stattfand, den Ausgangspunkt für Colonnes Orchesterunternehmen gebildet hat. Nur eine Auswahl aus diesem Oratorium wurde geboten und trug den Sängern Delmas und Félia Litvinne einigen Erfolg ein. Seine ganze Wirkung im Konzertsaal hat jedoch heute nur noch das Cellosolo aus der Musik zu den „Erinnyen" bewahrt. — Chevillard war im Konzert Lamoureux besonders unglücklich in seinem Massenetkultus. Die zusammengeflickten Orchesterstücke aus der Oper „Esclarmonde" haben nie in den Konzertsaal gepaßt, und das symphonische Bild der Affenschlacht aus Massenet's vorletzter Oper „Bacchus", auf das sich der Meister sehr viel einbildete, ist nur eine endlose Wiederholung des angeblichen Affengeschreies, das Massenet im Zoologischen Garten notiert haben will. Auch das einzige Klavierkonzert, das Massenet geschrieben, ist erstaunlich öde in den beiden ersten Sätzen und dank der Verwendung slowakischer Motive nur stellenweise amüsant im Finale. — Unter den wenigen Neuheiten, die die beiden Sonntagskonzerte bis jetzt boten, machte wenigstens eine einen vorzüglichen Eindruck, nämlich das im Konzert Colonne gegebene melancholische symphonische Bild von Canteloube, einem Schüler von Vincent d'Indy, „Vers la Princesse Lointaine". Die Stimmung entspricht sehr gut dem Versdrama Rostands und hält bis ans Ende vor. Die gute Entwickelung der Themen verhindert die Eintönigkeit. Die Orchestrierung ist verhältnismäßig einfach. Felix Vogt

STRASSBURG: Die noch nicht recht in Fluß geratene Saison wurde brillant eröffnet mit einem Gastkonzert des Leipziger Lehrergesangvereins unter Hans Sitt, der geradezu vollendete, vielleicht hier und da etwas „überpointierte" Leistungen bot; auch die mitwirkende Leipziger Geigerin, Frl. Bosch, gefiel sehr. — Unser Städtisches Orchester feierte (aus Freiburg und Baden-Baden auf 120 Spieler verstärkt) sein 40jähriges Bestehen durch ein solennes Konzert, in dem Pfitzner mit der „Tannhäuser"-Ouvertüre und dem „Heldenleben" große Wirkungen erzielte. Der Leipziger Geiger Havemann spielte ausgezeichnet das Dvořáksche Konzert, desgleichen der junge Straßburger Pianist Paul O. Möckel das Brahmssche in B-dur, dem er jedoch durch Tempoübereilung vieles von seiner Größe und Erhabenheit raubte. Der gleiche Fehler war auch bei einigen anderen Klaviersolisten zu konstatieren, so bei Elly Ney (die vom Wege der Besserung wieder zurückzuschreiten scheint), sehr erheblich bei Lambrino, der Nichts-als-Virtuos ist und Schumann recht sehr verunstaltete, teilweise auch bei Alice Ripper (Tonkünstlerverein), die z. B. den Schluß des Lisztschen Faustwalzers geradezu zertrat. Die Regersche Violinsonate fis-moll, von dem Ehepaar van Hoogstraaten-Ney sehr gut gespielt, zeigt namentlich im ersten Satz ganz die bei dem überfruchtbaren Komponisten so häufigen unangenehmen Züge. Im Männergesangverein erfreute Frau Debogis durch ihren hochkultivierten, nur im Forte der Höhe etwas scharf-metallisch klingenden Sopran, desgleichen der ausgezeichnete Pariser Organist Bonnet; weniger gefiel (im Tonkünstlerverein) das ziemlich flache und stumpfe Organ des Berliner Tenoristen K. Sattler. — Ein „populäres" Orgelkonzert im Sängerhaus wies ein recht unpopuläres, allzu artistisch gefärbtes Programm auf. Beifällig wurde ein Sonatenabend der Herren Stennebrüggen (Klavier) und Prins (Geige) aufgenommen, abgesehen von einer Sonate des frühverstorbenen Belgiers Lekeu, die ich als eine thematisch und rhythmisch geradezu hilflose molluskenhafte Apotheose des Nonenakkordes bezeichnen muß.

Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Die Saison in der Philharmonie wurde am 15. Oktober mit einem Beethoven-Abend eröffnet. Als Kapellmeister fungierte Alexander Z. Birnbaum, der sich das volle Vertrauen des Publikums erobert hat. Der ausgezeichnete Pianist Turczyński spielte das G-dur Konzert und die Lisztsche Phantasie über die „Ruinen von Athen". — Allgemeinen Beifall errang als Pianistin Frau Carreras.

Henryk von Opieński

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Gluck-Denkmal in Wien. Wien als Musikstadt steht im Begriff, eine alte Ehrenschuld zu tilgen. Der Reformator der Oper, auf dessen Schultern die ganze moderne Opernmusik steht, Christoph Willibald Gluck, ist am 15. November 1787 in Wien gestorben. Seine irdischen Überreste befinden sich gleichfalls in Wien, und so wäre ein Erinnerungszeichen an sein Wirken und Sterben in der Kaiserstadt an der Donau wohl längst am Platze gewesen. Mit der ganzen Kraft seiner genialen Künstlerschaft hat nun Professor Theodor Charlemont, der ja auch der Schöpfer des berühmten Kaiserin Elisabeth-Reliefs am Wiener Zentralfriedhof ist, im Auftrag eines Komitees von Musikern und Verehrern des Meisters ein Denkmal Glucks geschaffen, das an Größe der Auffassung und vornehm-poetischem Empfinden wohl seinesgleichen sucht. Das Denkmal zeigt auf einem geschmackvoll komponierten, zur Höhe strebenden Aufbau die Idealfigur der Musik, zart und duftig in psychologischer Feinheit, die rechte Hand leicht erhoben, während der linke Arm die Leier umschließt. Das ganz in die Macht der Töne versenkte Antlitz, die ausdrucksvolle Modellierung der Figur, die Ungezwungenheit der Gestalt, die fast Leben in sich zu haben scheint, ebenso der Adel der Form erregen die Bewunderung aller Kenner, und diese Vorzüge sind es auch, die, vom Komitee einmütig anerkannt, dem Künstler die Erteilung der Ausführung sicherten. Der Sockel, von mehreren Putten umgeben, zeigt das wohlgetroffene Antlitz Glucks in sehr glücklich gewähltem Arrangement. Theodor Charlemonts Gluck-Denkmal kommt vor das zur Zeit im Bau befindliche neue Wiener Konzerthaus auf den Karlsplatz zu stehen, dem es ein ebenso schönes wie stimmungsvolles Relief zu geben bestimmt ist.

Franz Schubert-Medaille von Josef Tautenhayn. Vor kurzem wurde in Wien anläßlich der Eröffnung des von der Stadt Wien angekauften Geburtshauses Franz Schuberts in der Nußdorferstraße als Schubert-Museum von dem bekannten Wiener akademischen Bildhauer Josef Tautenhayn eine Erinnerungs-Plakette geschaffen, die in Wien als die beste Porträtmedaille des Tondichters gilt und auch in ihrer technischen Ausführung überaus reizvoll wirkt. Höchst eindrucksvoll ist die Modellierung des Kopfes; die Ausarbeitung der Gesichtszüge ist geradezu frappant, wie überhaupt die Gestaltung des Figürlichen auch der Reversseite, die eine wohlgelungene Wiedergabe des Schubert-Häuschens mit seinem historischen Garten und der vielerwähnten Glasveranda zeigt, in ihrer äußeren Form über alles Lob erhaben ist.

Plakette für Emil Sauer von Franz Kounitzky. Franz Kounitzky, der hervorragende Wiener Meister auf dem Gebiete der Medaillenkunst, hat den gefeierten Klaviervirtuosen und früheren Leiter der Meisterschule für Klavierspiel am Konservatorium in Wien, Prof. Emil Sauer, in einer vorzüglich ausgeführten Plakette verewigt. Die charakteristischen Züge Sauers sind porträtähnlich wiedergegeben; dazu tritt eine nach jeder Richtung hin geniale Stilisierung. Äußerste technische Fertigkeit und Präzision der Form vereinigen sich zu einer überaus glücklichen Wirkung (Die Vorlagen zu den ersten drei Blatt verdanken wir Herrn Richard Riedl in Wien, der uns auch den erläuternden Text in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat. Red.)

Gustav Mahler-Plakette von Theodor Isnenghi. Was unsere Abbildung nur andeutend verrät: die lebensvoll herausgearbeitete Muskulatur, die fast vibrierende Struktur der Oberfläche, eine verblüffende Porträtähnlichkeit sind die Hauptmerkmale dieser schönen Plakette; daß die Partie des Auges hinter der Brille, die der Künstler anbringen mußte, ein wenig Härte zeigt, kann den vortrefflichen Gesamteindruck seiner Arbeit nicht vermindern.

Zu den „Nova Beethoveniana" Max Ungers gehören die beiden folgenden Porträts: Tobias Haslinger und Friedrich Kalkbrenner. Von den freundschaftlichen Beziehungen Beethovens zu Haslinger, dem Associé und späteren Besitzer der Steinerschen Musikalienhandlung, legen eine Menge humoristischer Briefchen des Meisters an den „Adjutanten" beredtes Zeugnis ab; Haslinger ist auch der Empfänger des auf S 220 zum erstenmal veröffentlichten Beethovenbriefes. Wie Unger im 1. Novemberheft nachwies, gehörte der Klavierspieler und Komponist Kalkbrenner ebenfalls zu den näheren Bekannten Beethovens. Da die „Musik" seither kein Porträt des seinerzeit gefeierten Künstlers veröffentlicht hat, benutzen wir diese Gelegenheit, ihn unseren Lesern im Bilde vorzuführen.

Am 12. Oktober feiert der Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedlaender in Berlin seinen 60. Geburtstag. Der ausgezeichnete Gelehrte, eine Autorität auf dem Gebiete der Liedforschung, der seit dem Jahre 1894 an der Berliner Universität wirkt und vor zwei Jahren als Austauschprofessor nach Amerika berufen wurde, hat eine große Reihe musikwissenschaftlicher Arbeiten veröffentlicht, als deren bedeutendste hier nur genannt seien: „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert", „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts", Neuausgaben der Lieder Schuberts, Schumanns und Mendelssohns, der schottischen Lieder Beethovens, ein kritisch revidiertes „Kommersbuch", „Goethes Gedichte in der Musik", „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen". An der auf die Initiative des Kaisers erfolgten Herausgabe deutscher Volkslieder für Männerchor hatte Friedlaender als Vorsitzender der vom Kultusministerium dafür eingesetzten Kommission hervorragenden Anteil.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107 I

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS GLUCK-DENKMAL IN WIEN

Von Theodor Charlemont

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



SCHUBERT-MEDAILLE
Von Josef Tautenhayn

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MAHLER-PLAKETTE
Von Theodor Isnenghi



EMIL SAUER-PLAKETTE
Von Franz Kounitzky

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



TOBIAS HASLINGER
Lithographie von Kriehuber

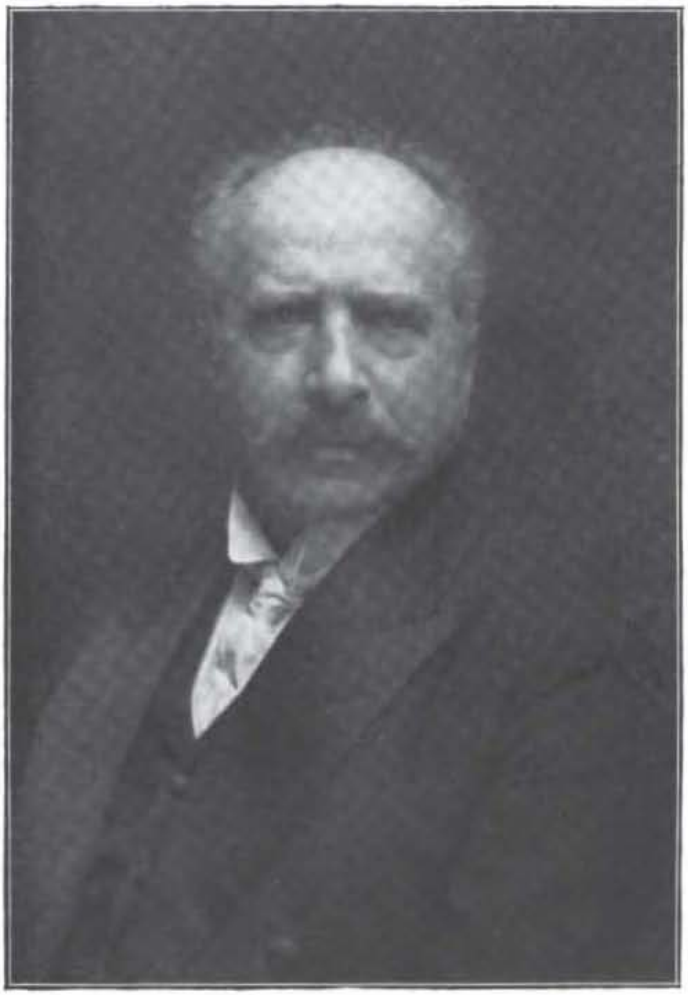
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRIEDRICH WILHELM
MICHAEL KALKBRENNER
Lithographie von Formentin

XII 4

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MAX FRIEDLAENDER
* 12. Oktober 1852

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilage zum 2. Novemberheft 1912 (Jahrgang XII, Heft 4) der „Musik“

Badische Volksweisen

Gesammelt und zum ersten Mal veröffentlicht

von

Johann Philipp Glock

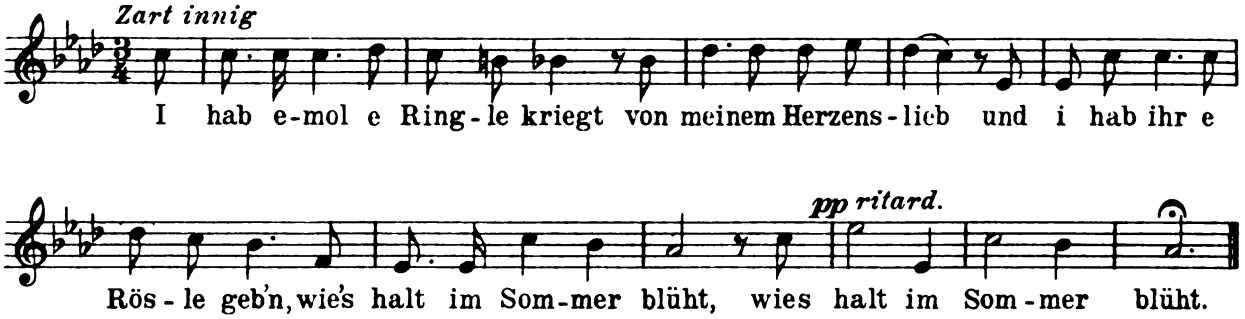
Nachdruck verboten
Alle Rechte vorbehalten



XII 4

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nº 1. „Das Röslein an der Brust“ (Aus dem Kinzigtal im Schwarzwald)



Nº 2. „Schutz vor dem Gewitter“ (Aus dem Schwarzbachtal)



Nº 3. „Der Husar von Marslatour“ (Aus dem Elsenztal)



Nº 4. „Das Beresina-Lied“ (1812 aus Eschelbronn)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

№ 5. „Die zerbrochene Laterne“ (Aus dem Bruhrain)



№ 6. „Die schneeweißen Tauben“ (Aus dem Steinachtal im Odenwald)



(5 Verse.)

№ 7. „Die drei Linden“ (Aus dem Neckartal)



(5 Verse.)

№ 8. „Die Nachtigall“ (Aus dem Elsenztal)



(3 Verse.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 5 · ERSTES DEZEMBER-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

. . . Kann denn die Musik etwas anderes verkünden, als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so daß man willig daran glaubt, ja daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht . . .

E. T. A. Hoffmann

INHALT DES 1. DEZEMBER-HEFTES

MARTIN EHRENHAUS: Die Bedeutung der deutschen Romantik für das moderne Musikdrama

ALFRED HEUSS: Der Humor im letzten Satz von Haydns Oxford-Symphonie

ARTHUR SEIDL: Nachtrag (bis Ende Oktober 1912) zu Otto Kellers „Johannes Brahms-Bibliographie“ (vgl. „Musik“, XII. Jahrgang, Heft 2)

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Johannes Wolf, Max Burkhardt, Richard Wanderer, Ernst Schnorr von Carolsfeld, F. A. Geißler, Wilhelm Altmann, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Augsburg, Basel, Berlin, Boston, Bremen, Brüssel, Dortmund, Dresden, Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Heidelberg, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, London, München, Schwerin, Sondershausen, Stuttgart, Weimar, Wien, Wiesbaden

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Joseph Haydn, nach einem Gemälde im Schloß Esterhaz; Porträt von César Franck; Vier Zeichnungen aus der Chopin-Mappe von Robert Spies

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE BEDEUTUNG DER DEUTSCHEN ROMANTIK FÜR DAS MODERNE MUSIKDRAMA

VON DR. MARTIN EHRENHAUS IN BRESLAU

Die Geschichte hat es gefügt, daß eine Geistesrichtung, die eigentlich zum ersten Male den spezifisch deutschen Gedanken eines modernen Gesamtkunstwerkes bewußt verkündete, nur von ihren Führern erkannt, dann von ihnen selbst verlassen und schließlich von ihren meisten Anhängern, noch mehr natürlich von ihren vermeintlichen Gegnern, mißverstanden wurde. Dies war das Schicksal der deutschen Romantik seit ihrem ersten Aufleuchten am Eingange des neunzehnten, des deutschen Jahrhunderts, bis zum Eintritt der neuromantischen Bewegung, in der wir uns noch heute befinden. Gewiß hatten feine Köpfe, wie Rudolf Haym, lange vorher in tiefschürfender Weise die rein gedankliche Seite der eigenartigen romantischen Welt dargestellt, hat vor nicht ferner Zeit Ricarda Huch die künstlerischen Erscheinungen der Romantiker kongenial festgehalten, dennoch fehlt auch den hochbedeutenden Büchern dieser Beiden etwas, was die verschiedenartigen Ansichten zu einem Gesamtbilde ergänzt, es geht ihnen das ab, was die höchste Sehnsucht der Romantiker selbst war: das Hineinbeziehen der Kunst, die das Unaussprechliche auszusprechen vermag, der Musik,[1]) in das Reich des Romantischen.

Die deutsche Romantik als künstlerische Macht, d. h. nicht bloß als Literatur, ist unvollendet geblieben. Wer in dem konsequentesten Romantiker, in Novalis, zu lesen versteht, wird immer zwischen den Zeilen einen schmerzlichen Unterton erklingen hören: die Sehnsucht nach dem Absoluten, nach Vereinigung, nach einem großen Unbekannten, das Befreiung und Erlösung in sich trägt, eine Sehnsucht, die in ihrer unabweislichen Gewalt zur martervollen Qual wird, wenn sie unerfüllt bleibt. Und während sich die literarischen Romantiker — denn so wie Novalis geht es den andern bis zu einem gewissen Grade — in diesem Sehnen verzehren und in die Arme der alleinseligmachenden Kirche sinken, ist eine Generation neuer Romantiker entstanden und emporgewachsen an dem mächtigen Stamme der deutschen Musik, die sich — wieviel besagen allein die Namen! — von Bach zu Beethoven in ungeahnter, unerhörter Herrlichkeit entwickelt hatte. Man suche den tiefen Zwiespalt zu begreifen: auf der einen Seite dürstet eine Schar von Dichtern in seelischer Not nach dem Strom der Töne, auf der anderen Seite hat die Menschenseele alle ihre Ausdrucksmöglichkeiten musikalisch gefunden und schreit nach dem Wort: Beethoven im Schlußsatze der Neunten Symphonie! — Eine ge-

[1]) Nur Edgar Istels prächtig geschriebenes Büchlein „Die Blütezeit der musikalischen Romantik“ (Leipzig 1909) bildet eine Ausnahme.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

waltige Kluft trennt den Dichter vom Musiker. Nicht nur kann der eine dem andern seiner ganzen Kunstanschauung nach nicht folgen — man stelle sich Beethoven als Verfechter einer kompliziert-ästhetischen Schlegelschen Theorie und Schlegel als Analytiker einer späteren Beethovenschen Symphonie vor —, auch die soziale Stellung ist eine so grundverschiedene, daß der Musiker, mag er noch soviel Höhenbewußtsein und Eigenstolz besitzen, sich seine Freunde aus geistig minderwertigen Kreisen holen muß, wogegen der Dichter gar nicht selten „mit dem König" geht. Wollte man hier sofort sagen, wann dieser nur bei historischer Betrachtungsweise verständliche Gegensatz zum ersten Male wirklich überbrückt erscheint, so genügt die Nennung des Namens „Richard Wagner".

In den fünf Jahrzehnten (1800—1850) des vorigen Jahrhunderts vollzieht sich jedoch eine Entwickelung, ohne die Wagner und das moderne Musikdrama nicht möglich gewesen wäre, und die man gewöhnlich als die Geschichte der deutschen romantischen Oper bezeichnet. Der Beginn dieser Geschichte fällt in die Vereinigung von deutscher Romantik und deutscher Musik: dies Ereignis bildete die erste Bedingung für das Entstehen eines deutschen musikalischen Dramas.

Der Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts schreitet, wie in vielem, der Romantik voran. Weniger tönt auf seiten der deutschen Musiker der Ruf nach einer Nationaloper, mit zwei Ausnahmen: Gluck und Mozart. Aber diese beiden großen Musikdramatiker schaffen aus der fest auf fremdnationaler Basis begründeten französischen und italienischen Oper heraus, und das volkstümliche Element kann sich schüchtern nur im deutschen Singspiel hervorwagen, das im übrigen selten mehr als ein Schauspiel mit Gesang gewesen ist. Lassen wir die komische Oper außer acht, so bleibt ein Werk, in dem das Streben nach einem selbständigen Stil merkwürdig übereinstimmend mit den Absichten der späteren Romantiker zutage tritt, Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg", worin Takte enthalten sind, bei denen man zum ersten Male sagen kann: das ist deutsche Opernmusik. Doch der Mann, der das Musikdrama als Nationalkunstwerk fordert, kommt von der Universalwissenschaft her und ist ein Weltpoet. Johann Gottfried Herder will „die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umgeworfen und ein Odeum aufgerichtet" haben, in dem „Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins" sind. Er ist so durchdrungen von dem Glauben an eine neue deutsche Oper als an ein Drama für die Menschheit, daß er deren Vollender just um ein Jahrhundert zu früh prophezeit. Mit seinen eigenen Operntexten ging es ihm nicht viel besser als Ludwig Tieck, der zwar in einem genialen Augenblick in geradezu klassischer Form über die Grundbedingung für das Zustandekommen eines Musikdramas sich geäußert hat („sollte es einmal einem Dichter gelingen, eine gute Oper zu schreiben, so muß er vorerst mit dem Musiker ganz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einverstanden sein; der Musiker muß wissen oder in der Begeisterung mit seinem Gefühl einig sein, inwiefern das Werk an Tragödie oder Komödie grenzen soll, welche Art des Witzes und Humors herrschen darf, um in jeder Produktion eine neue Form, eine neue Gattung von Musik hervorzubringen . . .“), mit seinem musikalischen Märchen „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald“ jedoch in einem tollen Durcheinander den Gipfel der Formlosigkeit erklomm und beileibe kein Drama, sondern ein bunt zusammengewürfeltes Phantasiestück mit allem Zubehör der romantischen Ironie hervorsprudelte. So erscheint es ebensowenig verwunderlich, wenn er den guten J. F. Reichardt mit diesem Ungeheuer in die Arme — Kotzebues und damit ins unromantischste Elend trieb, wie es tragisch berührt, daß sich Herder und Gluck nicht hatten finden können. Aber Herder bleibt höchst wichtig für unsern Gegenstand. Er hat für die damalige Zeit in einer Schärfe, die immer wieder überraschend auf uns wirkt, zum ersten Male alle wesentlichen Probleme, die das Musikdrama überhaupt enthält, in jener Prophezeiung aufgerührt. Wenn er von „wortlosen Tönen“ spricht, die der Mann der Zukunft verachten wird, so legt er damit das innerlich unwahre Verhältnis zwischen Poesie und Musik bloß; seine Geringschätzung des „gemeinen Musikus“ zeigt, wie klar er sich darüber war, was den meisten Opernschreibern abging: sie waren eben nur Musiker. Um aber ein musikalisches Drama hervorzubringen, galt es, mehr zu sein als das, nämlich Dichter und Philosoph dazu, damit man „die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah“. Zudem mußte die soziale Stellung des deutschen Musikers eine andere werden. Der deutsche Musiker mußte aufhören, König im Reiche der Töne und Diener im gewöhnlichen Leben zu sein. Er mußte teilnehmen können und in einem inneren Zusammenhang stehen mit der Geistesströmung seiner Zeit. Die Herrschaft der deutschen Romantik ließ diesen Wechsel eintreten; durch sie gelangte die Musik in Berührung mit der allgemeinen Kultur. Die musikalischen Romantiker (Hoffmann, Spohr, Weber, Marschner, Schumann) sind mehr als Nur-Musiker; sie nehmen gesellschaftlich eine ganz andere Stellung ein als die musikalischen Klassiker. Ihr Interessenkreis erweitert sich; sie sind sorgfältiger erzogen. Mit Wissenschaft und Bildung stehen sie in lebendiger Fühlung; sie haben ein gutes Stück der Zeitkultur in sich aufgenommen, haben Beziehungen zur Literatur und sind zum Teil selbst Dichter und Schriftsteller. Die deutsche Musik gab ihnen das stolze Selbstbewußtsein, die deutsche Romantik das Nationalgefühl, das ihre tendenziöse Einstellung gegen alles Fremde in der Kunst bedingt und den ganzen Gegensatz z. B. zwischen Weber und Meyerbeer erklärt.[1]) Vor allem

[1]) Vgl. dazu Webers Besprechung von Meyerbeers Oper „Emma di Resburgo“, abgedruckt in Georg Kaisers Ausgabe der Weberschen Schriften (Schuster & Loeffler, Berlin).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber kommt es in dem romantisch Tiefsten von ihnen zu der (von Herder, Tieck und Jean Paul ersehnten) notwendigen Synthese von Dichtung und Musik, in dem lange verkannten, genialen E. T. A. Hoffmann. Die Rolle, welche die deutsche Romantik bei dieser Synthesis gespielt hat, könnte man, wenn man rein geschichtlich bestimmen wollte, in drei Punkte zusammenfassen: 1. die stoffliche Erschließung der mittelalterlichen Sagen und Volksbücher („Genoveva", „Faust") mit ihren Abzweigungen zur indischen Romantik (z. B. „Jessonda"), zur orientalischen („Abu Hassan", „Oberon", „Der Bäbu") und Ritterromantik („Euryanthe", „Der Templer und die Jüdin", „Die Kreuzfahrer"); 2. die Erweckung des Sinnes für eine nationale Kunst; 3. die Deutung der Musik als der Kunst des Unendlichen (oder wie Jean Paul sagt: durch die Romantik erschloß sich die Musik das „Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit"), aus der heraus in der romantischen Oper die „Undinen", „Melusinen", „Hans Heiling", „Der Vampyr" geboren wurden.

In ihrem ganzen Umfange aber erkennt man diese befruchtenden Ideen erst, wenn man E. T. A. Hoffmanns Schriften zur Begründung des romantischen Musikdramas aufschlägt und die Theorie in seinem eigensten Sinne zu blühendem Leben werden läßt. Die wichtigste dieser Schriften ist der Dialog „Der Dichter und der Komponist", dessen Einleitung uns mit einem Schlage ein Bild jener wundersamen Zeit entrollt.

Den Hintergrund bilden die kriegerischen Ereignisse (Dresden und Leipzig 1813). Von ihnen abgekehrt, lebt der romantische Komponist vertieft und versunken in die herrliche, bunte, phantastische Welt der Töne. Gewaltsam wird er aus seinen Träumen aufgeschreckt und in die wogende Menge hineingerissen, in deren Trubel er seinen Freund Ferdinand findet, einen Dichter, der dem Rufe des Vaterlandes gefolgt ist, die Liebe zur Kunst aber nicht verloren hat. Zu ernsten Betrachtungen sehen sich die Freunde bewegt. Durch die Gewalt und das Klirren der Waffen werden sie daraus aufgerüttelt und der Untätigkeit entrissen. Wenn auch in diesen rauhen Zeiten nur schwache Hoffnung für eine neue Kunst aufkommen kann, sie fühlen bald, daß einzig die Kraft Gedeihen bringen kann, daß der Krieg die Nation einigen und stärken wird, und daß auch die Kunst zu neuer Blüte zu gelangen vermag, wenn nur eines nicht fehlt: der Glaube an ihre Größe und Heiligkeit. Und so scheiden die beiden und schwören sich Treue fürs Leben, Treue für die Kunst als für ein höheres Sein. In geistvoller Weise entwickelt Hoffmann sodann seine Theorie der romantischen Oper. Unter der Voraussetzung, daß die Musik die romantischste aller Künste überhaupt ist, indem sie die Sehnsucht nach einem fernen Reich weckt, das wir nur ahnen können, und zugleich ausspricht, was uns in anderer Form wiederzugeben unmöglich ist, wird vom Dichter einer Oper, die den Namen „romantisch" verdienen will, gefordert, daß er Er-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

scheinungen aus jenem Geisterreich ins Leben, d. h. in die Handlung der Oper, einführt. So wird eine aus dem Geiste der Musik entsprungene allgemeine Idee dem neuen musikalischen Drama zugrunde gelegt; ein solches neues Drama entsteht eben durch jenes romantische Sein, das nach einer höheren Ausdrucksweise verlangt, als sie die gewöhnliche Sprache bietet. Das Zustandekommen dieses theoretisch begründeten Musikdramas wird scheitern an der Unzulänglichkeit der Dichtung, und das für die ganze folgende Entwickelung der deutschen Oper wichtigste Problem „Warum schreibt sich der Komponist nicht selber den Text zu seinen Opern?" beantwortet Hoffmann zwar mit mehreren Gründen (die Phantasie des Musikers kann wohl so weit gehen, einen guten Stoff zu erfinden, aber das technische Rüstzeug zum Versemachen fehlt; die Begeisterung droht zu verfliegen, wenn sich der Musiker, bevor er seine Kunst ausüben kann, erst mit dem mühsamen Dichten abplagen muß), gerät aber dann selbst in Widersprüche, wenn er vom Operndichter haben will, daß er ebensogut gleich alles im Innern komponieren müsse wie der Musiker; denn das deutet durchaus auf den Dichtermusiker in einer Person hin.

Hoffmanns Dialog ist überdies insofern von fundamentaler Wichtigkeit, als in ihm alles im Keime enthalten ist, was die romantische Oper in Wirklichkeit zutage förderte. Durch das Nationalgefühl wird das Selbstbewußtsein der deutschen Musiker gestärkt, die völkische Tendenz verleiht auch ihrem Kunstschaffen einen ausgeprägten Kampfessinn gegen alle fremden, nationalfeindlichen Opernkomponisten. Wie die romantische Zauberwelt befruchtend auf den Musiker wirkt, so wird andererseits der Opernkomponist durch die Überlieferung und die konventionelle Beschränkung der Operndichtung in seinem kühnen Fluge behindert. Selten bestimmt und mit durchdringender Schärfe erschaut hat Hoffmann diese Erscheinungen in seiner Theorie des „musikalischen Dramas", denn auch diese Bezeichnung gebraucht er zum erstenmal anstelle der üblichen „Oper". Die folgenden Zeilen sollen in aller Kürze darlegen, wie sich uns sein Geschick als romantischer Musiker und Opernkomponist offenbart.

E. T. A. Hoffmann ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen unter den deutschen Künstlern. Ebenso sonderbar wie sein Leben gestaltete sich das Schicksal seiner Werke nach seinem Tode. Durch die künstlerische Borniertheit einiger Literaturpäpste gesellte man den genialen Erzähler so etwa den Pseudoromantikern zu, durch eine unglückselige Verkettung rein äußerlicher Umstände glaubte man seine Meisteroper verbrannt, und als, nach etwa 25 Jahren, ein Erkennender den schüchternen Versuch machte, sie der Öffentlichkeit wiederzugeben, hörte keine Seele darauf. So blieb es unserer Zeit vorbehalten, eine „Rettung" in Szene zu setzen, unserer Zeit, die das moderne Musikdrama schon hatte. Betrachtet man die Dinge,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie sie sind, und nicht so, wie sie durch Entstellung und Vorurteile geworden sind, so ist zweifellos, daß Hoffmann als ursprünglicher Musiker aufgefaßt werden muß. Daran ändert nichts, daß er eine aufs Kritische und Allgemeinkünstlerische gerichtete Begabung besaß und durch seine Fähigkeit, mit produktivem Schaffen strenge wissenschaftliche Tätigkeit zu vereinen, ein einzigartiges Phänomen der Geistesgeschichte darstellt. Es ist uns zur Genüge gesagt worden, daß Hoffmann ein talentvoller Dichter, ein bißchen Maler, ein bißchen Musiker und ein tüchtiger Jurist gewesen ist. Wir wissen jetzt, daß er der erste moderne Musikschriftsteller war. Warum wollen wir nicht endlich auch anerkennen, daß er, und kein anderer, der Begründer und Schöpfer der deutschen romantischen Oper (und damit des deutschen Musikdramas) ist, die von Spohr zur Blüte, von Weber und Marschner zur Reife, von Wagner zur Vollendung gebracht, von Schumann und Mendelssohn vergeblich ersehnt, von Schubert verkindlicht und von Lortzing und Kreutzer verwässert wurde?

Es war vor 100 Jahren. Der Bamberger Musikdirektor Hoffmann befand sich materiell in höchst jammervollen Verhältnissen, die ihn zwangen, den alten Rock zu verkaufen, „um nur essen zu können!“ Zu dieser äußeren Lage stand sein innerer Zustand im schroffsten Gegensatz. Der ehemalige wohlbestallte Warschauer Regierungsrat hatte als Gesanglehrer und Theaterkapellmeister alle die Leidensfahrten eines deutschen Musikers durchgemacht, hatte sich durch kritische und schöngeistige Arbeiten mühsam über Wasser gehalten und saß nun mittendrin im Philisterelend der kleinen Stadt. Seine Seele aber war voll des intensivsten Erlebens und trug ihn weit hinaus in höhere Welten. Zwar fand er in der Sphäre des gebildeten Adels und der feineren bürgerlichen Kreise Bambergs freundliche Aufnahme, die er seiner umfassenden Bildung und glänzenden Unterhaltungsgabe zu verdanken hatte; in seinem Element aber fühlte er sich erst, wenn er sinnen und dichten, schaffen und aus innerstem Drange heraus musizieren konnte. Seine von vornherein auf das Übersinnliche gerichtete Natur mußte der metaphysische Wesenszug der deutschen Romantik aufs nachhaltigste ergreifen. Die erste richtige Bekanntschaft mit ihr wurde ihm schon in Warschau durch seinen Freund Hitzig vermittelt. Tiecks Schriften, Novalis, einzelnes von Brentano, auch Schlegels Calderon-Übersetzung lernte er kennen, nahm die Strömung der Naturphilosophie in sich auf und versenkte sich in Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“. Nun gewann die volkstümliche Seite der Romantik sein Herz. Er weinte über Wackenroders „Herzensergießungen“, verschlang Tiecks „Sternbald“ und „Phantasien“ und schwelgte an Ort und Stelle, in Bamberg und Würzburg, in all den Wundern der deutschen Vorzeit, die ihm aus jenen farbigen Blättern verlockend vorgeschwebt hatten. Alles das wirkte lebhaft auf ihn und trug herrliche

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Früchte in seinem eigenen dichterischen Schaffen. Jetzt schrieb er seine ersten novellistischen Meisterstücke, den „Don Juan" und „Ritter Gluck", in Bamberg ließ er Calderons phantastische Spiele zu neuem Bühnenleben erstehen, hier brachte er sogar Kleists „Käthchen von Heilbronn", ein Werk, das ihn magisch anziehen mußte, aufs Theater, das in dem unermüdlich arbeitenden Manne schon damals eine Art modernen Gesamtregisseurs besaß. Nur seine Sehnsucht, einmal selbst eine Oper zu komponieren, die sich neben den unsterblichen Werken der von ihm überschwänglich verehrten Meister Gluck und Mozart sehen lassen konnte, war unerfüllt geblieben. In Warschau hatte er gehofft, von Zacharias Werner den Text zu einem „Faust" zu bekommen, der seine wie aller musikalischen Romantiker Lieblingsidee war, und „für den er in mancher Stunde schon komponierte". Dann mußte er, seiner Anstellung am Theater wegen, ein Machwerk des Grafen Soden „Der Trank der Unsterblichkeit" vertonen und bestellte Bühnenmusiken liefern. — Im Frühjahr 1812 las Hoffmann wieder einmal Fouqués „Undine" und wurde von dem Märchen der liebesuchenden Wasserjungfrau mächtig ergriffen, hörte er doch darin jene Grundstimmung des Übersinnlichen anklingen, die er seit langem suchte. Der Gedanke, den Stoff zu einer Oper zu gestalten, wich nicht mehr von ihm. Nur vor der Ausarbeitung des Textes bangte ihm; er wartete auf den Dichter. Seine kühnsten Hoffnungen aber wurden übertroffen, als sich auf Hitzigs Fürsprache hin Fouqué selbst dazu bereit erklärte, das Textbuch zu bearbeiten. In einem wunderschönen, in mehrfacher Hinsicht interessanten Briefe vom 15. August 1812 dankte Hoffmann dem „Herrn Baron" Fouqué mit herzlichen Worten: „Nicht mit Worten sagen kann ich es, wie ich das tiefe Wesen der romantischen Personen in jener Erzählung [Undine] nicht allein innig empfunden, sondern wie Undine, Kühleborn usw. sich gleich beim Lesen meinem Sinn in Tönen gestalteten, und ich so ihre geheimnisvolle Natur mit den wunderbarsten Erscheinungen recht zu durchdringen und zu erkennen glaubte. Die Überzeugung von dem ganz eigentlichen Opernstoff, den die Undine darbietet, war daher nicht das Resultat der Reflektion, sondern entsprang von selbst aus dem Wesen der Dichtung." In dem Briefwechsel zwischen Dichter (Fouqué) und Komponist (Hoffmann), der diesem Ergusse folgt, haben wir den ersten Fall des Zusammenwirkens in der Geschichte der romantischen Oper, zugleich den einzigen, den man als vollkommen glückliches und harmonisches Verhältnis zwischen Dichter und Musiker bezeichnen kann.[1])

[1]) Weber und Kind entzweiten sich durch die Schuld des eitlen und kleinlichen Dresdener Liederkreispoeten nach dem „Freischütz". Spohr und Gehe gerieten nach der „Jessonda" auseinander. Der Verkehr zwischen Marschner und Devrient wurde nur während der gemeinsamen Schaffenszeit am „Hans Heiling" etwas

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Begeisterung, die Hoffmann beim Schaffen stets eigen war, erreichte in der „Undine"-Zeit ihren Höhepunkt. Er behauptet, daß ihm ein zweiter deutscher Operntext von diesem Gehalt gänzlich unbekannt sei und findet in der Dichtung seine Theorieen der Oper bestätigt.[1])

Um die Bedeutung der Hoffmannschen „Undine" voll zu würdigen, muß man sich vergegenwärtigen, wie es damals mit der deutschen Oper bestellt war. Gluck und Mozart standen nicht zu häufig auf dem Spielplan der Theater. Beethovens „Fidelio" war in seiner endgültigen Fassung noch nicht vorhanden. Weber war, nach dem „Abu Hassan", mitten im letzten Entwickelungsstadium begriffen, Spohr hatte noch nicht den „Faust" komponiert. So ist die Fouqué-Hoffmannsche „Undine" die erste romantische Oper, die aus der Vereinigung eines romantischen Dichters und eines romantischen Musikers hervorgegangen ist, sie ist ein Werk, das nichts zu tun hat mit den Wunder- und Maschinenpossen der Zeit, weil sie einen neuen Stil repräsentiert. Der Stoff wird durchaus folgerichtig nach der romantischen Grundidee behandelt, ohne daß auf den billigen Effekt hingezielt und ein Zugeständnis an den „gemeinen Geschmack" gemacht wird. Die üblichen komischen Episoden des Singspiels fehlen gänzlich. Und wenn das Werk sich auch äußerlich noch als die alte Nummernoper darstellt, bei der die Gesangsstücke den Dialog unterbrechen, und nur im Finale das musikdramatische Element als Handlung in ausgedehnterem Maße zur Geltung kommt, so entfernt es sich doch in Wahrheit sowohl vom deutschen Singspiel wie von der italienischen Oper, indem seine Einheitlichkeit die ganze Form bestimmt. Schon die verhältnismäßig kleine Anzahl der Solonummern fällt auf; es gibt deren eigentlich nur drei. Aber auch diese sind ganz aus der Situation heraus zu verstehen, sodaß man sich kaum des Überganges vom gesprochenen Dialog zur Musik bewußt wird.[2]) Dazu treten vor allem die Gestaltungen zur „Szene", die Hoffmann versucht hat, und zwar immer, wenn Kühleborn und seine Geisterschar in die Handlung eingreifen. Der mächtige Wasserfürst ist in der Tat die

---

herzlicher. „Unharmonische" Verhältnisse — wenigstens was die Opernfrage anbetrifft — waren ferner Mendelssohn-Devrient, Mendelssohn-Klingemann, Weber-Chezy (!), Weber-Planché, um nur die Wichtigsten zu nennen.

[1]) Für die Einzelheiten muß ich hier auf mein Buch „Die Operndichtung der deutschen Romantik" (Breslau 1911, F. Hirt) verweisen, in dem besonders E. Th. A. Hoffmann der ihm zukommende Platz eingeräumt ist.

[2]) Während das Fortbestehen des gesprochenen Wortes in der romantischen Oper von Hoffmann über Weber bis zu Marschner sich historisch aus dem Zusammenhang mit dem deutschen Singspiel erklärt, wird der Dialog von Hoffmann überdies als ein stilistisches Hilfsmittel zur Charakterisierung von Gegensätzen zweier Welten gedeutet und benutzt, und zwar wiederum in äußerst eigenartiger Weise. Auch hierfür muß auf meine ebengenannte Schrift hingewiesen werden (S. 45).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewaltigste Figur des Werkes und bezeichnet den ersten Vertreter des Welt verneinenden und Menschen vernichtenden Dämons, der für die romantische Oper so charakteristisch wurde. Die Kühleborn-Musik ist das Bedeutendste der Oper, dasjenige, was am meisten in die Zukunft weist. Sonst erscheint Hoffmann — und das allein läßt seine Musik uns Heutigen manchmal etwas verblaßt klingen — wohl oft als musikalischer Epigone Glucks und Mozarts (obwohl lange nicht in dem Maße, wie allgemein „geglaubt" wird), doch zeigt ein vorurteilsfreies Studium der Partitur auch außerhalb der Kühlebornpartieen mindestens so viel originelle Musik wie jede moderne „Zugoper".

Die Oper hatte ein merkwürdiges Schicksal. 1815 wurde sie zur Aufführung am Berliner Königlichen Schauspielhause angenommen, und ohne daß man Hoffmanns Komposition kannte, hatte der Text „nicht sowohl gefallen als eine durchgreifende Sensation erregt". Die erste Aufführung fand am 3. August 1816 statt und bis zum 29. Juli 1817 kam es zu etwa 20 Wiederholungen. An diesem Tage brannte das Schauspielhaus mit der gesamten Ausstattung der Undine nieder. Dem Plane, das Werk im Opernhause herauszubringen, widersetzte sich Hoffmann. Im Jahre 1906 (!) erscheint der erste gedruckte Klavierauszug von Hans Pfitzner (Edition Peters). Man kann also nicht einmal sagen, daß die Oper Mißerfolg gehabt hat: durch rein äußerliche Umstände und durch die künstlerische Einsicht seines Schöpfers ging der deutschen Bühne ein Kunstwerk verloren, das unbedingt verdient hat, lebendig erhalten zu werden, das kein Geringerer als C. M. v. Weber in seiner begeisterten und verständnisvollen Besprechung vom 19. März 1817 als „eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat . . ." hinstellt.

Die Geschichte der romantischen Oper bis zum Jahre 1813 ist die Geschichte der Hoffmannschen „Undine". So wie sich das Zusammenwirken Hoffmanns und Fouqué's ausbildete, ebenso verkehrten Dichter und Komponist bei allen folgenden romantischen Opern, die als „Kunstwerk" gewertet sein wollen. Der Fall ist typisch. Vom Musiker geht fast immer die Anregung aus. Er fühlt sich von einem Stoff angezogen. Er entwirft das Szenarium und übergibt das Gerippe des Textes dem Dichter. Selten ist er sofort mit dessen Arbeit einverstanden. Er schlägt Änderungen vor, empfiehlt Kürzungen, bringt Zusätze an und ist bis zu einem bestimmten Punkte doch auch sein eigener Librettist. Die Entstehungsgeschichten von „Freischütz", „Euryanthe", „Berggeist", „Kreuzfahrer", „Hans Heiling", „Genoveva" belegen dies zur Genüge. Die deutsche Romantik hat dem Opernkomponisten die Initiative verliehen: romantische Grundidee, romantische Stoffwahl, gesteigertes Nationalgefühl, Streben nach dem Gesamtkunstwerk. Die mächtige Operntradition wirkt hemmend auf diese frischen Triebe: noch bleibt man kleben an der überkommenen Form. Die musi-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kalischen Romantiker bemühen sich, diese Form mit ihren Einheitsversuchen zu verbinden. Hoffmann schafft sich in der „Undine" einen eigentümlichen Stil, Weber in der „Euryanthe", Spohr in der „Jessonda" nehmen die Erweiterungen zur musikdramatischen „Szene" auf, Marschner bringt in „Templer und Jüdin" ein Stück Musikdrama und zugleich ein Singspiel fertig — mit einem Wort: diese Künstler schließen samt und sonders Kompromisse. In dem Augenblick, wo die Form zerstört wird, hört der Doppelzustand auf: der Dichtermusiker in einer Person ist da — Richard Wagner. Er bedeutet Abschluß und Höhepunkt einer Entwickelung. Nach ihm beginnt das Suchen von neuem, und heute stehen wir mehr oder weniger vor den gleichen Fragen des Musikdramas wie die Vorwagnerianer, nur mit etwas verschobenen Gesichtspunkten. Man lese dazu Hans Pfitzners bemerkenswerten Aufsatz „Zur Grundfrage der Operndichtung" in den Süddeutschen Monatsheften.

In Hoffmanns „Undine" kommt ferner schon deutlich ein Wesenszug zum Ausdruck, der, ebenfalls der deutschen Romantik entsprungen, den ganzen Charakter der deutschen Oper und des deutschen Musikdramas bestimmt: der Erlösungsgedanke. Nur in der Erlösung durch reine Liebe kann das unbefriedigte Sehnen nach dem Unendlichen, nach Beseelung der Natur und nach Seelengemeinschaft Befriedigung finden. Nur — und darin sehe ich die Hauptbedeutung der deutschen Romantik für das moderne Musikdrama — durch eine solche poetische Idee konnte die Oper überhaupt erst zum Drama werden. Hätten die musikalischen Romantiker die Erlösungsidee konsequent zu Ende gedacht und einheitlich durchgeführt, dann hätten schon sie ein musikalisches Drama hervorgebracht. Wie es ist, wurden sie auch hierin durch die Operntradition, die einen glücklichen Schluß, Belohnung der Tugend, Bestrafung des Bösen forderte, behindert. Immerhin, es finden sich starke Anläufe, besonders in den drei Meisteropern Heinrich Marschners, vor allem jedoch wiederum in Hoffmanns „Undine", deren Schluß durchaus tragisch ist (der Ritter stirbt und sühnt seine Schuld; nur symbolisch wird er mit Undine im Jenseits vereint. Heilmanns Worte „O stille — Gesiegt hat besserer Wille — Und was du tot nennst — Ist zum Licht geboren"). Erst Richard Wagner gelangte zu der vollkommenen Durchbildung des Erlösungsgedankens der deutschen Romantik. Die Modernen folgten, soweit sie folgen konnten.[1])

Was nach 1813 in der deutschen Oper folgt, ist besser bekannt.[2]) Spohr schreibt den „Faust", Weber den „Freischütz", beide etwa zu gleicher Zeit

[1]) Die Beziehungen unserer modernen Opernkomponisten zu den Romantikern müßten in einem besonderen Aufsatze untersucht werden: einmal nach der ideellen Seite hin (Pfitzner), dann auch nach der stofflichen (Braunfels, Busoni).

[2]) Nicht zum wenigsten durch Georg Kaisers verdienstliche Gesamtausgabe von Webers Schriften.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bringen die ersten „durchkomponierten" deutschen Opern („Jessonda", „Euryanthe") zustande. Marschner, Lortzing und die anderen zweiten und dritten Ranges kommen nach. Bis zum Jahre 1833 etwa, der Entstehungszeit von Marschners „Hans Heiling", bewegt sich die Entwickelung in aufsteigender Linie. Wer hinter die Kulissen zu blicken weiß, der sieht eine Fülle von vergeblichen Mühen, von heißem Ringen und von schwachen Siegen der Romantiker-Musiker. Spohr findet nach der „Jessonda" keinen vernünftigen Text mehr, Weber muß sich zur „Euryanthe" mit der schrecklichen Helmina von Chezy zusammentun und dann seine herrliche „Oberon"-musik an ein Ausstattungsstück verschwenden, über dessen Umgestaltung für die deutsche Bühne er ins Grab sinkt. Marschners „Hans Heiling" verdankt einem glücklichen Zufall sein Entstehen; von den folgenden Textbüchern dieses durchaus originellen Meisters ist eines immer elender als das andere.[1]) Und nun gar all die Opern, die geplant waren und nicht zustande kamen (Brentano-Weber: „Tannhäuser"; Grillparzer-Beethoven: „Melusine"; Schubert, Mendelssohn). Die Schicksale der einzelnen Werke entsprechen ihrer Entstehungsweise, überall Wahn, nichts als Wahn und reinste Tragikomik. Beispiel: Lortzings „Undine", ein gemütliches, von komischen Episoden getragenes, romantisch-verwässertes Erzeugnis, bei dessen Konzeption der ehrliche Lortzing selbst gestand, daß hier seine Kräfte nicht ausreichten, „da der Text mehr tragisch wird", die aber immer weiter im Repertoir mitgeschleppt wird. Im letzten Jahre der romantischen Oper (1850) bringt Schumann, nachdem er jahrelang sein morgend- und abendliches Künstlergebet „Deutsche Oper" ausgestoßen hat, eine „Genoveva" auf die Bühne und ist überzeugt, etwas Neues und stark Dramatisches zu geben: „Genoveva! Dabei denken Sie aber etwa nicht an die alte und sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll . . ." Wiederum, welche Tragikomik in diesem Glauben, welcher Zwiespalt zwischen Erstrebtem und Erreichtem!

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts stand die Welt unter dem Banne des Vollenders der musikalischen Romantik, Richard Wagners. Was das Volk an seinen anderen Meistern gesündigt hatte, das haben einzelne unserer großen Modernen zum Teil wieder gutzumachen gesucht. Gustav Mahler rettete die „Euryanthe". Hans Pfitzner gab die „Undine" heraus und bearbeitete aufs glücklichste Marschners großartiges Werk „Der Templer und die Jüdin". Felix Mottl studierte noch in seinen letzten Lebensjahren

[1]) Marschner am 9. Juni 1856 an Herlossohn: „Unter den 61 mir zugeschickten Opernbüchern war auch nicht eines, das nur eine vernünftige Idee zu einer Umarbeitung dargeboten hätte. Was soll man tun? Ganz stillschweigen, alt werden, den Quell versiegen lassen, um es nicht laut werden zu lassen, daß die deutschen Dichter keine Opern dichten können?"

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die „Jessonda“ neu ein: wie in der Dichtung, so scheinen wir auch in der Musik einer romantischen Renaissance, einer Art Neuromantik zuzuneigen. Wenn man den „Vampyr“ wieder aufführen wird, wenn der „Hans Heiling“ sich einen festen Platz im Spielplan der deutschen Theater erobert haben wird, wenn man die „Euryanthe“-Musik ebenso häufig wie den „Freischütz“ in deutschen Landen zu hören bekommt und wenn man endlich Hoffmanns „Undine“ neu erweckt hat (eine Ehrenpflicht für 1916!), dann erst wird man beurteilen können, was die deutsche romantische Oper für das moderne Musikdrama nicht nur historisch, sondern als lebendige künstlerische Macht bedeutet. Denn (Hand aufs Herz) — wer wollte sich vermessen, den Stab über Erzeugnisse edelsten Kunststrebens zu brechen, bevor er sie nicht — von seinem durch Wagner gewonnenen modernen Standpunkte aus — wieder ganz neu erlebt hat? Ich behaupte, daß dabei verschiedene Überraschungen herauskommen dürften!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER HUMOR IM LETZTEN SATZ VON HAYDNS OXFORD-SYMPHONIE

VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

Es wird kaum einen Musiker geben, der nicht auf humoristische Stellen in Haydns Instrumentalwerken ohne weiteres aufmerksam machen könnte. Indessen kenne ich keine nähere Darstellung vom Wesen des Haydnschen Humors, noch ist mir ein Versuch bekannt, der einen ganzen Satz Haydns auf seinen Humor hin betrachtet hätte. Mit dem Humor in der Musik ist es ja überhaupt eine besondere Sache; er wird viel eher gefühlt, oder besser noch, geahnt, als daß er klar erkannt würde, wenn nicht gerade drastische Mittel zu Hilfe genommen werden, wie der berühmte Paukenschlag Haydns. Mit dem Wort „fühlen" ist aber zugleich angedeutet, daß es im ganzen doch nur wenige Hörer gibt, denen der Humor in Werken der Tonkunst wirklich bewußt wird. Auch heute dürfte Schumann in seinem Artikelchen über das Komische in der Musik einigermaßen recht haben, wenn er sagt:

„Die weniger gebildeten Menschen sind im ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmut herauszuhören, die feineren Schattierungen der Leidenschaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen usw. zu finden nicht imstande, daher ihnen auch das Verständnis von Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird."

Es ist auch etwa bei dem und jenem humoristischen Werk ziemlich lang gegangen, bis man seinen Humor erkannte. Schon Schumann hat sich darüber beklagt, daß gegen die Achte Symphonie, „der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkommt", ein Vorurteil herrsche und sie deshalb von allen Symphonieen des Meisters am wenigsten gespielt werde. Ambros sah sich aus dem gleichen Grunde genötigt, über dieses Werk sich besonders zu verbreiten und zu versuchen, seinen Humor wenigstens an einzelnen Stellen nachzuweisen.

Hier möge aber der Versuch gemacht werden, einen Haydnschen Symphoniesatz in seinem ganzen Verlauf in Rücksicht auf den ihm innewohnenden Humor zu verfolgen. Schon daß dies möglich ist, kann zeigen, daß man es mit einem humoristischen Satz besonderer Art zu tun hat, weil er eben nicht nur einige auffallende humoristische Stellen enthält oder in seinem allgemeinen Charakter humoristisch gefühlt werden kann, sondern weil er gleichsam ein humoristisches Programm durchführt. Darüber dann nachher noch einige Worte. Darauf mag aber immerhin hingewiesen werden, daß dieser Satz nur eine Seite des Haydnschen Humors, dafür aber die feinste und wohl auch am wenigsten bekannte,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zum Ausdruck bringt. Welche, möge die Studie zeigen. An und für sich ist Haydns Humor sehr mannigfaltig, und es kommt ihm hierin kaum ein anderer Meister gleich. Es dürfte auch eine dankbare Aufgabe sein, Haydns Humor, der vom leichtesten Spiel des Witzes bis zu grotesker Komik reicht, eine zusammenhängende Darstellung zu widmen, eine der vielen Aufgaben, die eine künftige Musikästhetik zu lösen haben wird, um zur Behandlung eines ihrer schwierigsten und feinsten Kapitel das notwendige künstlerische Operationsmaterial bereit zu haben. Sicherlich würde Haydn in einer allgemeinen Darstellung des Humors in der Musik eine Hauptrolle spielen.

* * *

Zum Verständnis dieser Ausführungen ist es natürlich nötig, daß der Leser die Partitur[1]) oder doch wenigstens einen Klavierauszug der Symphonie vor sich hat. Schon in der Aufstellung des Themas liegt Humor, wenn dieser zwar erst verständlich wird, wenn man weiß, worum es sich in dem Satz überhaupt handelt. Denn gar nicht so wirklich haydnsch wird das 16taktige Thema zweimal direkt hintereinander gespielt, was um so mehr auffällt, als das Thema aus zwei gleichen Hälften besteht, man also viermal das Gleiche hört. A priori könnten wir deshalb sagen: Wer viermal seine Aufgabe memoriert, der sollte seiner Sache auf alle Fälle sicher sein. Das Thema hat's sehr eilig, und da auch das zweite Thema auf überaus behenden Füßen dahineilt, so pulsiert in dem ganzen Satz eine geradezu wirbelnde Lebhaftigkeit. Mit stark treibenden Kräften ausgestattet, prägt sich das Hauptthema:



leicht ein. Der Leser sei auch gebeten, es sich nach Überlesung auswendig vorzusingen. Wir wetten nun, daß die meisten bei der mit + bezeichneten Stelle stocken oder die Noten nicht ganz akkurat singen werden wie sie dastehen. Die Stelle hat ihre Tücke, deren man sich — als Musiker — sofort erwehren kann, wenn man sich klar gemacht, daß hier eine Modulation nach D-dur (Dominante) stattfindet, die auch recht auffällig gehandhabt wird, indem der in Staccatoachteln sich ergehende Murkybaß plötzlich seine Bewegung aussetzt und in Viertelnoten von C nach Cis geht. Die Melodie macht diese Modulation insofern geradezu auffällig mit, als die

[1]) Eine solche ist in den bekannten Taschen-Ausgaben von E. Eulenburg erschienen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zur Vervollständigung der Harmonie (c^6 und $cis\frac{6}{5}$) wichtigsten Töne von ihr gewählt werden. Denn rein melodisch hätte etwa nachstehende Fassung der Melodie im sechsten Takt:



näher gelegen. Ungefähr in dieser Art werden sich auch die meisten, wenn sie sie nur ein- oder zweimal gehört und die Stelle nicht besonders aufs Korn genommen haben, die Melodie unbewußt zurechtlegen.

Auf den ganzen ersten Teil des Satzes sei der Kürze halber nicht eingegangen, da man seine Humore leicht verstehen wird, wenn man diejenigen im zweiten Teil, der natürlich auch die Hauptsache bringt, erkannt haben wird. Zudem gibt der erste Teil im wesentlichen die Exposition des Satzes, wie er uns in der Wiederholung, wenn auch in anderer Anlage, nochmals begegnet. Wichtig ist für uns nur der Schluß des ersten Teiles, der auf einem neugierigen Dominantsextakkord eine Frage an die Zukunft richtet. Die Lösung der Dissonanz erfolgt auch sogleich im zweiten Teil, und zwar ganz unerwartet in Moll (g moll, Tonica mit kleiner Sexte), und zudem ist es das Thema selbst, das in diesem geharnischten, vielversprechenden Mollgewand hervorspringt, ein Wagnis tollkühner Art, wie sich sofort zeigen wird.

Es ist eine alte Sache, daß es sehr gefährlich sein kann, wenn ein ausgesprochenes Durthema, das es zudem sehr eilig, also nicht viel Zeit zur Überlegung hat, plötzlich in Moll auftritt; hat es sich nicht vorher genau überlegt, ob die Moll-Verkleidung ihm auch paßt, so kann dies ganz unliebsame Folgen haben. Am verwundertsten sind denn auch die Baßinstrumente, die mit ihren schweren Noten so etwas wie Unheil wittern und zur Vorsicht zu mahnen scheinen. Aber wie es nun einmal ist, Keckheit, Draufgängertum haben leicht etwas Bestrickendes, schon im dritten Takt geben sie ihren Widerstand auf und tun es den übrigen Instrumenten gleich. Richtige Pessimisten sind indessen die Trompeten und Hörner: sie haben die Töne g und d (Tonica und Dominante) ordnungsgemäß, und zwar sicher im Sinne von Dur, angegeben, und sind nun direkt gekränkt, daß die Bässe nicht das pflichtgemäße d, sondern die kleine (Moll) Sexte gebracht haben. Schon nach dem zweiten Takt setzen sie aus, sie trauen der Sache auf keinen Fall.

Indessen scheint alles famos zu gehen; da, im sechsten Takt, an der Stelle, von der vorhin ausführlich die Rede war, gibt's eine Stockung. Man weiß nicht wohin. Generalpause. Was ist geschehen? Die Fortsetzung des Themas in Moll müßte so heißen:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aber was wäre das? In fliegender Eile über diesen Teufelsschlund von übermäßiger Quarte (es-a) hinwegsetzen, das ist zu viel verlangt, von Rechts wegen geht dies ja auch nicht an; jedenfalls sehen alle Instrumente mit Bangen, daß etwas nicht in Ordnung ist. Daher die allgemeine Schreckenspause. Aber was nun? Kein Mensch weiß Auskunft. Die erste Violine besinnt sich zuerst und erinnert sich des Radikalmittels: Von vorne anfangen! Ja, wenn man sich nicht mit diesem verfluchten Moll eingelassen hätte, dann würde es vielleicht wohl gehen, man ist aber so verwirrt geworden, daß man überhaupt nicht mehr recht weiß, wo man sich befindet. Man schloß mit dem Ton g. Ha, der muß es sein, denn das ist zugleich der Grundton des Satzes, der Symphonie überhaupt. Also beginnen die ersten Violinen mit dem Ton g und spielen, ja was spielen sie?:



Das Thema in c-moll! Als ob das eine Lösung bringen könnte! Wie vorsichtig sie geworden sind, zeigt ihr leises Auftreten (piano). Niemand folgt ihnen auch zunächst, man fühlt, die Violinen gehen einen gefährlichen Weg. Und als im dritten Takt die zweiten Violinen und die Bratschen herbeispringen, handelt sich's mehr um ein Zurückhalten als um eine Aufmunterung; jedenfalls zeigt sich's nur um so offenkundiger, daß man auf ganz verkehrter Fährte ist. Alles schweigt. Wieder eine Generalpause. Die wiederholte Stille fängt an fürchterlich zu werden. Wo soll das hinführen? Kaum hatte man ja erst angefangen, sich selbständig — in der Durchführung — zu bewegen, und schon sitzt man derart auf. Das darf nicht sein. Wieder besinnen sich die ersten Violinen ihrer Führerpflicht. Wenn das Anfangen mit dem Ton g nicht richtig war, nun, dann muß es doch sicher der folgende Ton sein, überlegt man sich in der fiebernden Pause. Und so in Gottes oder drei Teufels Namen mit a! Aber wie kleinlaut sie geworden sind, diese Führer, diese Herren erste Violinen! Kaum hört man (pp), wie sie daherhuschen:



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wieder folgt ihnen niemand, nur die zweiten Violinen und Bratschen, als zur Sippe gehörend, kondolieren wieder im zweiten Takt, mit dem Bedeuten, der eingeschlagene Weg sei sicherlich ganz und gar aussichtslos. Und wieder umfängt uns ein Nichts, ein luftleerer Raum, eine Generalpause. Was wird dieses Mal das Resultat allgemeinen Nachdenkens sein?

Was einer nicht fertig bringen kann, sich einen Durchgang zu erzwingen, das könnte vielleicht gemeinschaftlicher Anstrengung gelingen. Flöten und Oboen treten den ersten Violinen zur Seite, man beginnt wieder einen Ton höher, mit h, und hat damit die Paralleltonart von G-dur, e-moll erreicht. Von G-dur über g-moll, c-moll und d-moll nach e-moll, wieviel Konfusion, Verwirrung liegt darin! Um wieviel einfacher hätte man das haben können! Aber es ist keine Zeit zu erbaulichen Rückblicken, nur eines wissen die Instrumente: es gilt durchzukommen um jeden Preis, man darf nicht mehr erschrocken stillstehen, es gibt nur ein Entweder — Oder. Daß es in Moll kein wirkliches, ein befriedigendes Durchkommen gibt, haben sie zur Genüge erfahren, darum handelt es sich auch nicht, aber man muß sich einen Durchgang erzwingen, um aus diesem schrecklichen Mollgebiet herauszukommen. Die Versuche geschehen deshalb auch mit einer in dieser Symphonie unerhörten Energie, besonders mit Hilfe scharfer Kontrapunktik, den Waffen von Stahl und Eisen. Wie ein scharfes Maschinenrad greift zunächst bei den tiefen Instrumenten das chromatische Motiv ein:



das hierauf nach Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Höhe erscheint. Noch wichtiger ist aber die Melodie. Genau genommen, kommt man nicht weiter wie bei den zwei vorherigen Versuchen in c-moll und d-moll, nämlich nur zwei Takte; man würgt sich aber jetzt nach dem Prinzip des Biegens oder Brechens weiter:



Wieder ist es das Horn, das der ganzen Sache nicht traut. Es setzte vertrauensvoll mit dem Ton g ein, wohl in der Hoffnung, man hätte G-dur erreicht, und es lasse sich nun wirklich vorwärts kommen; chromatisch nach E gedrängt, verliert es alles Zutrauen und hält inne. Was nun folgt, sind nichts anderes als Versuche, wieder in das wirkliche Thema hineinzukommen. Zweimal versucht man es in e-moll. Die tiefen Instrumente (Bratschen, Celli und Fagotte) unter Anführung der Bässe stellen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich in Reih und Glied und trauen sich zu, was den oberen Zehntausend, der Intelligenz nicht gelang. Aber schon nach sechs Takten setzen sie aus, ihre Weisheit ist zu Ende, und hohnvoll lachen die ersten Violinen auf einem Triller auf gis. Aber immerhin, man hat wieder einen neuen Weg gefunden, a-moll. Dieses Mal sind die Bratschen und Violoncelli die Mutigen — sie mögen gedacht haben, daß ihr vorheriger Versuch an der Schwerfälligkeit der Bässe scheiterte und wollen nun allein vorgehen —, aber sie kommen noch weniger weit wie vorhin, nach dem fünften Takt erfolgt wieder die Zahlungseinstellung. Da aufgepaßt, die schweren Instrumente — Hörner, Trompeten und Pauken — haben die Nähe von G-dur gewittert, mit Gewalt werfen sie den Dominantakkord hinein, das heiße Ziel ist erreicht, wir sind in G-dur.

Gottlob, könnte man ausrufen, wenn hierfür Zeit wäre. Man würde es den Bässen nicht zutrauen, daß sie die ersten sind, die die Heimatluft fühlen; sie sind es auch, die mit dem Thema ganz richtig und höchsterfreut forte einsetzen. Aber was ist denn das? Schon nach dem zweiten Takt, bei + kommen sie wieder vollständig daraus; welche Jagd nach der Höhe, nach dem bereits wieder verlorenen Glück! Man höre:



Woher diese Kopflosigkeit? Niemand anders, als die ersten Violinen sind die Schuldigen, was selbst der sagen muß, der den Bässen nicht allzuhohe Geistesgaben zuspricht und der Meinung ist, sie wüßten mit so feinen Dingern, wie es die Melodieen sind, nicht so recht manierlich umzugehen. Aber dieses Mal trifft die Schuld die ersten Violinen. Sei es, daß sie den Bässen in ihrer angemaßten Herrenwürde den Ruhm nicht gönnen wollen, den richtigen Weg beschritten zu haben, sei es, daß sie überhaupt nicht merkten, daß man so unversehens an den heimatlichen Gestaden angekommen sei, genug, sie setzen gerade in dem Augenblick, als die Bässe in voller Entdeckerfreude das Thema bringen, mit einem so impertinent rücksichtslosen Sequenzmotiv ein, daß die Bässe sich entweder nach diesem richten müssen oder daß ein ohrenzerreißender Kampf zwischen den beiden Parteien entstünde. Mit:



machen die Violinen die Bässe völlig konfus und treiben sie wie wahnsinnig in die Höhe. Ihr Zweck wird auch völlig erreicht, die Bässe sind

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach sechs, vom Thema ganz hinwegführenden Takten, schachmatt und setzen aus (siehe das vorletzte Notenbeispiel). Erst hier erkennt man auch die wahre Absicht der ersten Violinen: es war wirklich Neid, denn sie selbst treten nun wieder als Chefs auf, um die Zügel in die Hand zu nehmen. Man muß es ihnen lassen, daß sie eine gewisse Geschäftskenntnis bekunden, sofern immerhin etwas dazu gehört, das Thema mit einer solchen Sicherheit zu überblicken, die gestattet, gerade dort weiter zu fahren, wo vorhin das Malheur mit der Entgleisung der Bässe passierte. Diese kamen, wie wir bereits sahen, schon am Ende des zweiten Takts draus, die Violinen setzen aber das Thema mit:



ganz genau fort, aber, und hier rächt sich ihr vorheriges neidisches Entgegenarbeiten aufs ärgste, in Moll. Die Bässe hatten richtig das Thema in G-dur gebracht, waren aber mit aller Gewalt nach h-moll gejagt worden; sie setzen sich hier fest und nun, wo die Violinen mit kühnem Griff den verfahrenen Karren wieder herausheben wollen, steht man wieder in den Kalamitäten der ganz verfehlten Moll-Spekulation. Auch nicht einen Schritt ist man weiter gekommen, im Gegenteil ist die Situation brenzlicher wie je. Denn die tieferen Instrumente sind beleidigt, die gehetzten Bässe derart, daß sie einfach aussetzen, etwa mit dem Bemerken, die Violinen möchten nur zusehen, wohin sie jetzt kämen, sie hätten's satt. Die Violoncelli und Fagotte setzen sich aber mit geradezu höhnischer Ruhe auf einem langen Fis, der Dominante von h-moll, fest, was zu dem auf der Tonica errichteten Thema auch gar nicht recht passen will. Man sehe, wie im dritten Takt die Dissonanzen zusammenprallen:

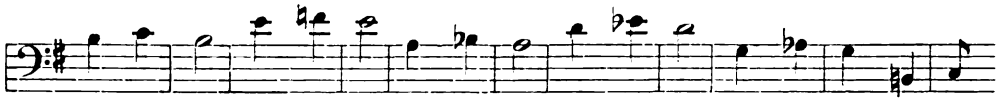


(die ersten Violinen siehe im vorherigen Beispiel), denn einzig die Violinen und Bratschen (unterstützt von Flöten und Oboen) halten es mit den ersten Violinen; die Violoncelli verharren in passiver Resistenz, oder mehr noch, sie sind heimliche Revolutionäre, die im stillen gegen die Regierung arbeiten.

Wenn denn auch im eigenen Lager Zwietracht herrscht, da ist die Anarchie nicht mehr sehr weit entfernt. Und eine solche erleben wir denn auch in ihrer Art. Mit dem Nachdruck der Dominantkraft kadenzieren die Violoncelli nach h, die Bässe, urplötzlich wieder mobil geworden, springen ebenfalls herbei, und nun wird einfach darauflos gewettert. Die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Violinen müssen mitmachen, jeder Gedanke ans Thema ist ganz unmöglich gemacht, mit wütenden Sechzehnteln legen sie los, zehn Takte lang hält der allgemeine Sturm an. Man arbeitet denn auch tatsächlich mit der elementaren Logik eines Wütenden; die gleichen, kurzen Kadenzen folgen sich so regelmäßig wie Faustschläge. In der Art, wie hier in diesen zehn Takten modulatorisch vorgegangen wird, ließe sich denn auch eine kleine Ewigkeit fortfahren:



In dieser kurzsichtigen Modulationswut beträgt sich nur, wer blindwütend dreinschlägt. Endlich hat man sich ausgetobt, und zwar plötzlich; man erinnert sich, daß man denn doch vernunftbegabt ist. Es kommt häufig vor, daß bei erregten Menschen nach Wutanfällen ein gewisses Wurstigkeitsgefühl eintritt. In der Wut, unter Schimpfen und Fluchen z. B. etwas finden, ist einem Sterblichen sozusagen nie beschieden, man weiß das, aber das Austoben ist eine Wohltat und nachher faßt man die Sache wieder von einer leichten Seite auf. Man hofft keineswegs ohne weiteres das Gesuchte zu finden, aber man ist doch wieder so weit ruhig geworden, daß man den Mund zum Pfeifen spitzen kann. So ist es denn auch hier ganz natürlich, daß niemand daran denkt, das gesuchte erste Thema wiederzufinden, aber in hellster Zufriedenheit begnügt man sich mit dem — zweiten Thema.

Dieses, in C-dur hervorspringend, ist denn auch eine besondere Nummer. Noch flinker wie das erste Thema, hat es in seiner gleichmäßigen Behendigkeit etwas Unbedeutendes an sich. Die Flöten können es sich auch nicht versagen, ein paar nichtsnutzig witzelnde Bemerkungen hinein zu kontrapunktieren:



weil ihnen die Melodie doch ein bißchen zu simpel vorkommt. Aber dennoch erscheint hier dieses Thema so etwas wie eine Erlösung; man hat eine Ablenkung gefunden, und so etwas kann unbezahlbar sein. Wie es denn nun einmal aber so geht, man nutzt so etwas auch sofort bis zum Verbluten aus. Fortwährend wird die gleiche Melodie gedudelt, mechanisch wiederholt man sie um einen Ton höher — und am liebsten würde man wohl den halben Nachmittag fortfahren und den ganzen Quintenzirkel durchlaufen, etwa so:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

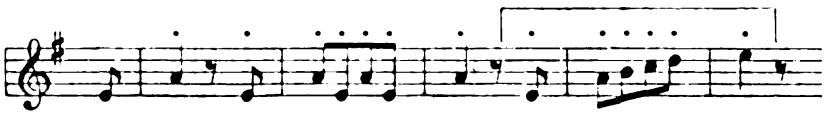


Nur bis zu dem Zeichen ϕ geht das Thema in der Originalgestalt, so, wie es im ersten Teil auftritt; von dem Zeichen an beginnen die jetzigen mechanischen Erweiterungen, Klischee-Vervielfältigungen vergleichbar, die denn auch, wie es hier gezeigt ist, in beliebiger Zahl angefertigt werden könnten. Bei dem Zeichen + wird den Bässen und den Bläsern diese geistlose Vervielfältigungsmethode zu dumm, sie rufen den Violinen auf einem energischen Sextakkord auf dis zu: Macht Schluß mit der Melodie! Wir können doch nicht die ganze Zeit das lumpige zweite Thema spielen!

Die Protestkundgebungen sind gewichtig, sie dauern nicht weniger als acht Takte. Außer den Flöten, die sich in ihr Spottmotiv geradezu verliebt haben, freut sich auch jedermann, das dumme zweite Thema, das eigentlich doch nichts zu sagen hat und nur als willkommene Ablenkung willkommen gewesen war, abgeschüttelt zu haben. Da man mittlerweile ja auch wieder ruhig geworden ist, so ließe sich nun mal wieder an die eigentliche Aufgabe denken. Auch die Trompeten sind ganz dieser Meinung, mit dem frischen Motiv im siebenten, dem Protest- und Konsolidierungstakte:



bezeugen sie nicht nur ihre Zufriedenheit, sondern muntern auch mit kriegerischer Miene zu Taten auf. Das wirkt! Sämtliche Streicher und Holzbläser werfen sich unisono — welche Eintracht herrscht wieder unter den entzweiten Parteien — in die Brust, mit dem klirrenden Alarmmotiv:



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sie alle rufen ein: Hallo, auf! Wir haben Pflichten! Auf, zu gemeinschaftlicher Arbeit! Man ist derart in Eifer, daß man zunächst gar nicht zu merken scheint — im vierten und fünften Takt —, daß man unwillkürlich ins Thema hineingekommen ist. Aber nur einen Augenblick lang ist man sich nicht im klaren, sofort stürzt alles — mit Ausnahme der Blechbläser — mit einer mächtigen Energie auf das Thema zu; sie alle halten es fest, muß doch, was der Initiative aller entsprang, unbedingt richtig und von Erfolg gekrönt sein. Mit welch gewaltigem Ansturm sucht man das Thema zu erobern, man richtet geradezu eine Kanonade auf diesen bösen dritten Takt, einem Festungsturm vergleichbar. Aber es kann nicht gelingen, ist man doch wieder in das verwünschte, von Zauberern bewohnte Mollgebiet gelangt. Aber dennoch, die Energie, mit der man über den dritten Takt zu kommen sucht! Sie verdienen alle Ehrenkreuze für ihren hartnäckigen, todesmutigen Angriff, ihr eisernes Umklammern des Themas:



Es nützt nichts, man kommt nicht durch, weicht zurück und da, bei den eingeklammerten Noten, wäre man unversehens ins Thema hineingekommen; das Geschick meinte es günstig, aber man merkt es nicht, so sehr ist man mit dem Rückzug beschäftigt, man merkt es nicht einmal, obgleich die Hörner, Trompeten und Pauken, die mit genialem Blick die Situation erschaut haben, mit lautester Stimme die Dominant- und Tonikaakkorde von G-dur angeben und gleichsam rufen: Paßt doch auf, wir sind ja auf der ganz richtigen Fährte! Weiter machen im Thema! — Aber das ist ja gerade der Fluch des Übereifers, daß man den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht, da nützt alles Einblasen, alles Stupfen nichts, man schießt übers Ziel.

Man muß aus anderen Sätzen wissen, wie gern Haydn die Wiederholung des ersten Teils — denn vor dieser stehen wir — auf unerwartete Weise herbeiführt, sie gewissermaßen hineinschmuggelt, wie es auch hier der Fall gewesen wäre, wenn er bei dem erwähnten Themenzitat das Thema fortgesetzt und auf diese Weise die Reprise herbeigeführt hätte. Aber er tut dies hier nicht, weil es ihm eben in diesem so wunderbar humoristischen Satze darum zu tun ist, die Instrumente das Thema durchaus nicht finden zu lassen.

So steht man denn wieder einmal in einer Generalpause sehr verblüfft da und stellt Betrachtungen über die Unzulänglichkeit seines Strebens an. Wer den Schaden hat, darf für Spott bekanntlich nicht sorgen. Denn wahrhaftig, die Flöten, in diesem Satz überhaupt so etwas wie enfants terribles, machen sich über die Streicher lustig. Sie haben allerdings ein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewisses Recht dazu: denn als die Blechbläser wie mit Fäusten auf die denkbar günstige Gelegenheit hinwiesen, das Thema zu fassen, merkten die Holzbläser auf und stellten sich auf seiten ihrer blechgepanzerten Genossen, aufpassend, ob die Streicher sich als Herren der Situation zeigen würden. Jetzt, nach deren erfolgtem Reinfall, spielen die Flöten das von den Streichern nicht kapierte Hauptmotiv aus, spottend, in gebundener, übertrieben freundlicher, direkt scheinheiliger Fragefassung, als sagten sie: Ihr Herren Violinen, nicht wahr, so heißt wohl das Thema?



Und wie die Streicher sich schämen! Es reicht gerade noch zu einigen errötenden, kleinlauten Pizzicato-Tönen, am liebsten sänke man vor Scham in die Erde. Gottlob, daß eine Generalpause alle in Schweigen hüllt.

So ist denn das Suchen des Themas trotz aller Anstrengungen negativ verlaufen. Man fand es nicht, die günstigsten Gelegenheiten nach Absolvierung der unsinnigsten Manöver waren verpaßt worden; jetzt ist man ja glücklicherweise bei dem Dominantseptakkord angelangt, man nimmt sich in einer Generalpause Zeit zum Nachdenken, und nun ist es eine leichte Sache, mit dem Thema wieder zu beginnen: die Wiederholung des Sonatensatzes setzt ein.

Dieser Satz wäre nicht was er ist, ein einzigartig konsequentes humoristisches Stück, wenn die Wiederholung nichts Neues, dabei aber den früheren Humoren Analoges brächte. Und das ist der Fall, wie wir gleich sehen werden. Zeit zu Betrachtungen ist auch keine vorhanden, denn schon hat das Thema auf der üblichen Route seinen Weg zurückgelegt, mit ordnungsgemäßem Halbschluß auf dem Dominantakkord. Und da es nun einmal zur fixen Idee der Instrumente gehört, sich fortwährend mit dem Thema einzulassen, so fängt man sofort wieder von neuem an; ist doch die Wiederholung in diesem Satze als eine zweite Durchführung anzusehen. Eines hat man aber gelernt und sich tüchtig hinter die Ohren geschrieben: In Moll wird nicht mehr gearbeitet, davor hütet man sich wie vor der Pest. Und wie soll es einem mit dieser Erkenntnis fehlen können! Wie sicher und flott gleiten jetzt die Violinen dahin:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leider hat man die Rechnung doch ohne die Bässe gemacht. Diese ruhen auf einem langen D aus; sie sehen allem nach nicht den geringsten Grund ein, sofort sich wieder zu beschäftigen, und da bleibt den Violinen nichts anderes übrig, als im zehnten Takt zu kadenzieren. Aber tragisch nimmt man jetzt, nachdem man ganz andere Dinge erlebt, so etwas nicht. Man weiß auch sofort Rat: ohne irgendwelches Kopfzerbrechen wählt man das zweite Thema, das als Lückenbüßer schon früher brillante Dienste geleistet hatte. Kaum ist man aber mit dieser Spielerei auf kürzeste Art zu Ende gekommen, so hat man wieder die unglückselige Idee, sich mit dem Hauptthema zu versuchen, um nachzuprüfen, ob man es auch vollständig in sich habe. Allerdings nicht alle Instrumente haben dieses Bedürfnis. Die ersten Geigen, die an Enttäuschungen reichsten Instrumente, stemmen sich mit Synkopen hartnäckig dagegen, aber die übrigen Streicher kümmert dies nicht, sie wollen auch einmal zeigen, was sie allein, ohne ihre Chefs vermögen. Und da haben wir's denn gleich wieder:



Man ist eben einfach, und zwar im vierten Takt, wieder daraus, in eine andere Fährte gekommen. Die ersten Geigen fahren beim ff höchst aufgeregt auf, sie fluchen, — aber zu retten ist da nicht viel — und man ist klug genug, so rasch als möglich mit dröhnenden Schlägen zu kadenzieren. So steht man wieder fein säuberlich in G-dur, allerdings ohne in der Lage gewesen zu sein, in freiem Wettbewerb des Themas Herr geworden zu sein. Man ist auch trotz allem so verblüfft, daß niemand vorzutreten wagt, außer, man lache nicht, den Flöten. Ausgesucht diese Schwächlinge des Orchesters treten hervor, und wenn wir auch wissen, daß sie sich in diesem Satze äußerst wichtig vorkommen, so bedeutet es von ihnen doch eine ungeheuerliche Dreistigkeit, mutterseelenallein das halsbrecherische Thema bringen zu wollen, woran sich bis dahin noch alle Instrumente so etwas wie verbluteten. Indessen, sie wagen es, trotzdem kein Mensch ihnen assistiert, und wer weiß, sie brächten's vielleicht fertig, denn über den so gefährlichen zweiten Takt kommen sie glänzend hinüber, da aber, im dritten Takt, treten die Oboen, die es aus Angst nicht mehr hält, hervor, schneiden — chromatische — Grimassen und flennen: Wir fürchten uns! Ihr wagt Ungeheuerliches! Und da haben wir's dann auch wieder:

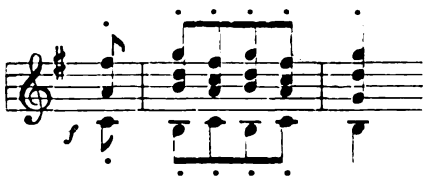
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Den so selbstsicheren Flöten wird plötzlich wund und wehe ums Herz, sie stehen wie die Ochsen vor dem Berge, zagend fragen sie: Was nun? Mit einer sehr verdächtigen Unverblümtheit richten nun auch die sämtlichen Streicher dieselbe Frage an die Flöten:



zwar sehr leise, aber gerade dadurch um so prononcierter. Sie wissen's natürlich nicht, die Flöten, und nun gibt's nicht etwa Zank, sondern die ganze Corona stößt einen kräftigen, fröhlichen Lacher aus:



als riefe man: Wenn ihr's nicht wißt, dann haltet eben euern Mund! Die Flöten lachen kleinlaut mit, da sie witzig genug sind, sich nicht merken zu lassen, daß man sich über sie lustig macht. Denn überaus fein und bezeichnend läßt Haydn die Flöten nicht, wie üblich in Tuttipartieen, die Stimme der ersten Violinen mitspielen, sondern versteckt ihre Noten in die Mitte der Akkorde; statt dessen stehen aber die Oboen obenan.

Niemand fällt es auch ein, sich wegen des erneuten Unfalls graue Haare wachsen zu lassen, wie man sich's ja überhaupt zum Grundsatz gemacht hat, sich auf keinen Fall mehr aufzuregen. Man ist so etwas wie ein Philosoph geworden, markiert ein wenig den lachenden Demokrit, so wenig man zwar auch Grund hat, auf irgendeine Leistung stolz zu sein. Wenn nun die ersten Violinen das Thema spielen, und zwar mit dem dritten Takt beginnen, gerade dort, wo vorhin die Bässe den Faden verloren, so wäre dies eine ganz famose Gelegenheit, fortzufahren und das Thema weiter zu spielen, aber man kommt einfach von dem Motiv nicht weg, weil die Bässe sich ebenfalls auf ein thematisches Motiv versteifen. Das ist eine Folge ihres vorherigen mißglückten Manövers. Wenn es uns, so sagen sie, nicht gegeben sein soll, das ganze Thema spielen zu können, nun, dann sollt ihr sehen, daß wir mächtig genug sind, ein Stück von ihm

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

festhalten zu können. Nach sechs Takten unnötiger Kraftmeierei ist es allen zu dumm, mit den Themenfetzen großzutun; die ersten Violinen mit den Flöten, die rasch die Gelegenheit benutzen, sich den Chefs wieder angenehm zu machen, pfeifen mit burschikosen Akkordtönen:



gewissermaßen auf die ganze Themenwirtschaft, deren man nun einmal doch nicht Herr werden kann, und ohne geringstes Zaudern, mit der kaltblütigsten Miene der Welt, macht man allenthalben ff einfach Schluß. Die Symphonie könnte auch hier zu Ende sein, niemand hätte direkt etwas einzuwenden.

Aber es muß mit dem kategorischen Imperativ doch einige richtige Bewandtnis haben; die ersten Violinen — natürlich auch die Flöten, die sich soeben in ihrer Pagenwichtigkeit bei den Violinen eingeschmeichelt haben — genieren sich denn doch, sich mit einer gewissen Frivolität das Leben zurechtgelegt zu haben, es wurmt sie, die Flinte ins Korn geworfen zu haben, und weiß Gott, ohne daß noch jemand etwas erwartete, sie setzen nochmals mit dem Thema ein. Die Bläser, ganz verdutzt, wissen überhaupt nichts zu sagen, die übrigen Streicher, in der Meinung, die Sache sei endgültig fertig gewesen, hatten bereits ihre Bogen beiseite gestellt und behelfen sich jetzt beschämt und verwirrt mit ein paar Pizzicato-Tönen. Und so spielen denn die Ritter ohne Furcht und Tadel, die Kantianer, nochmals das Thema; man höre:



Wen die Götter einmal verlassen, wen sie von den „goldenen Tischen" heruntergestürzt haben, der hat's mit ihnen eben verspielt, da gibt's kein erlösendes Wort mehr. Schon nach dem zweiten Takt, der seine Heimtücke schon so oft und nachdrücklich spüren ließ, sind die Violinen auf den seligen Pfaden des Themas verirrt, im vierten, als sie noch leiser spielen, haben sie es gemerkt, und im sechsten, beim pp, sind sie so kleinlaut und mäuschenstill geworden, daß sie am liebsten ganz von der Bildfläche verschwinden würden. Und die anderen Instrumente, vornehmlich die Oboen und tieferen Streicher? Sie lachen von Herzen und rufen laut mit polterndem Humor:



Natürlich! Da haben wir's! Jetzt aber schleunigst Schluß!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geradezu infam führt sich auch jetzt wieder die Flöte, dieser charakterlose Windbeutel auf. Als die Instrumente dreinfuhren, hörte sie erschrocken auf, die Pause aber zum Nachdenken benutzend. Um sich nun den Anschein zu geben, als hätte sie mit der ersten Violine, die nun ja wieder ein Spiel, und zwar das letzte verloren, gar nichts zu tun und als halte sie es mit den anderen Instrumenten, die alle für den Schluß stimmten, stellt sie sich einfach den ersten Violinen spöttisch gegenüber und bläst das von den anderen Instrumenten vorgebrachte kategorische Schlußmotiv:



Was liegt nicht alles in dieser Spitzbüberei der Flöten ausgedrückt! Aber natürlich, ihr ersten Violinen, sagen sie, muß jetzt einfach Schluß gemacht werden, wie die anderen Instrumente bereits sehr richtig bemerkt haben. Wäret ihr pfiffiger, ihr hättet schon längst merken müssen, daß ihr mit dem Thema ja doch nicht zustande kommt. Warum deshalb immer wieder hineinfallen? Wir anderen Instrumente sind denn doch bedeutend klüger.

So sprechen die gleichen Instrumente, die sich eben noch an die Rockschöße der ersten Violinen gehängt hatten, um mit diesen als eventuelle Sieger paradieren zu können. Die Geigen überhören natürlich das charakterlose Gewäsch, sie selbst dringen auf sofortigen Schluß, den sie mit einem humoristischen Lachen herbeiführen: Der Satz, die Symphonie ist zu Ende.

* * *

Diesen Ausführungen seien nur wenige Bemerkungen hinzugefügt. Wie ohne weiteres zu ersehen war, ist der Humor in diesem Satz zunächst einmal insofern rein musikalischer Art, als er lediglich mit Mitteln erzielt wird, die im Wesen der symphonischen Musik beruhen, den Mitteln der motivischen Durchführung. Aber auch der programmatische „Vorwurf" ist durchaus musikalischer Art. Denn durchzuführen, wie eine leichte Melodie, die nicht allzu schwer zu behalten ist, uns immer wieder entschlüpft, sich um so weniger einfangen läßt, je eifriger man dies will, das ist an und für sich ein völlig musikalischer Vorwurf; er braucht nicht erst in das musikalische Empfinden, in das Fluidum musikalischen Wesens eingetaucht zu werden, wie es bei sonstigen humoristischen Vorwürfen programmatischer Art der Fall ist, wie etwa bei Werken wie „Till Eulenspiegel" von Strauß, auch manchen humoristischen Stücken Schumanns usw. In der absolut musikalischen Grundlage berührt sich hier Haydns Humor also mit dem der meisten Scherzi in Symphonieen, er unterscheidet sich aber wieder von diesem dadurch, daß man von einem programmatischen Vorwurf reden darf, weshalb es auch möglich ist, den Humor im einzelnen und durch den ganzen Satz zu verfolgen, wie es bei speziellen Programm-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schöpfungen der Fall ist. Man darf sich deshalb auch immerhin fragen, wie Haydn zu dieser humoristischen Darstellung gekommen ist, was zugleich über das Wesen seines Humors einige Klarheit verbreiten kann.

Wenn der Humor gerade auch dieses ziemlich bekannten Satzes nicht klar erkannt worden ist, so liegt dies sicher am Thema, das keinen ausgeprägt humoristischen Charakter aufweist, also sich hierin von den Themen der meisten Scherzi oder etwa der lustigen Schelmenweise eines „Till Eulenspiegel" unterscheidet. Gerade hierin liegt nun sicher der Humor des Satzes und teilweise von Haydn überhaupt begründet: daß Haydn in diesem leichten, an und für sich wenig bedeutenden und im humoristischen Sinne nicht charakteristischen Thema humoristische Züge sozusagen nachträglich entdeckte. Für ihn ist dieses Thema ein Individuum, das er sich mit den Augen des Humoristen betrachtet, und das deshalb für ihn, so wenig bedeutend es an und für sich scheint und vielleicht jedem anderen Komponisten auch so erscheinen würde, plötzlich, durch die humorvolle Betrachtung, ungeahnte Bedeutung gewinnt. Und darin offenbart sich überhaupt der Humor und der spezifisch deutsche teilweise, im Kleinen, Unbedeutenden Züge zu entdecken, die dem Nichthumoristen entgehen würden, ferner aber nicht nur zu entdecken, sondern auch die Darstellung mit liebevollstem Eingehen auf das Kleine vorzunehmen. Und das treffen wir in diesem Satz und auch sonst bei Haydn vielfach; es ist ein Humor, der nicht das geringste Großartige an sich hat — der grandiose Humor steht in der Ästhetik wieder auf einem anderen Blatt —, aber er fesselt durch die liebevollste Kleinarbeit und einen ungemeinen Reichtum an Einzelzügen. An musikalischen Humoristen Haydnscher Richtung ist die Musik des 19. Jahrhunderts auch gar nicht reich, obwohl die Symphonie durch Beethovens Vorgehen dem Humor einen besonderen Platz eingeräumt hat, vielleicht teilweise gerade deshalb. Denn die geschilderte Art von Humor hat in den Scherzi keine Stätte, weil diesen die thematische Mannigfaltigkeit fehlt und sie im allgemeinen ihren Zweck darin sehen, mit Durchführung eines Motivs einen mehr grotesken Humor zu entwickeln, wie man ihn übrigens auch öfters bei Haydn in seinen Menuetten antrifft. Auch auf Klein- und Feinarbeit lassen sich die Scherzi nicht ein, und zufällig ist es nicht, daß derjenige moderne Symphoniker, der sich zum erstenmal wieder mit der klassischen und besonders der Haydnschen Symphonie prinzipiell auseinandersetzte, Johannes Brahms, das — ganz und gar nicht differenzierte — Scherzo beiseite geschoben hat. Die Heimstätte Haydnschen Humors, wie er in dem letzten Satz der Oxford-Symphonie eine seiner reizendsten Blüten trieb, sind die ersten und besonders die letzten Sätze von Symphonieen, Sätze, in denen auf der Grundlage einheitlich motivischer Arbeit mannigfaltigstes und feinstes Leben zum Ausdruck gelangen kann.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NACHTRAG
(BIS ENDE OKTOBER 1912)
ZU OTTO KELLERS „JOHANNES BRAHMS-BIBLIOGRAPHIE“
(VGL. „MUSIK“, JAHRG. XII HEFT 2)

VON PROF. DR. ARTHUR SEIDL IN DESSAU

A. Bücher und Broschüren

Autor:	Titel des Werkes:	Verlag:
Thomas-San Galli, A.	Brahms-Biographie	München 1912/13, R. Piper & Cie.

B. Arbeiten über Brahms in Sammelwerken

Batka, Dr. Rich.	Donebauers Autographen-Sammlung, beschreib. Verzeichnis	Prag 1894.
Bülow, Hans v.	Briefe und Schriften. Herausgegeben von Marie v. Bülow	Leipzig 1895—1908.
Cornelius, Peter.	Briefe und Schriften. Herausgegeben von Prof. Dr. K. M. Cornelius und Dr. Edg. Istel	Leipzig 1904.
Dunkel.	Erinnerungen eines Kapellmeisters	Wien 1862.
Förster-Nietzsche, Elisabeth.	Das Leben Friedrich Nietzsches	Leipzig 1895—1904, C. G. Naumann.
„	Der junge Nietzsche	Leipzig 1912, Alfr. Kröner.
Friedrichs, Elsbeth.	Aus dem Leben deutscher Musiker	Braunschweig und Leipzig 1907, H. Wollermann.
Glasenapp, Carl Fr.	R. Wagners Leben. Bd. V	Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Hausegger, Friedr. von.	Gedanken eines Schauenden	München 1903, Fr. Bruckmann A.-G.
Karpath, Ludwig.	Zu Wagners „Briefen an eine Putzmacherin“	Berlin 1906/7, Harmonie.
Kienzl, Dr. Wilhelm.	Miszellen	Leipzig 1884, H. Matthes.
Kitzler, Otto.	Musikalische Erinnerungen	Brünn 1904.
Klauwell, Otto.	Theod. Gouvy	Berlin 1902.
Kleefeld, Dr. Wilh.	Clara Schumann	Leipzig 1910.
Kuczynski, Paul.	Erlebnisse und Gedanken	Berlin 1898, Concordia.
Le Beau, Louise Adolpha.	Lebenserinnerungen einer Komponistin	Baden-Baden 1910, Emil Sommermeyer.
Litzmann, Berth.	Clara Schumann. Bd. I—III	Leipzig 1902—1910, Breitkopf & Härtel.
	Bd. III mit Briefen von Joh. Brahms	
Ludwig, August.	Stachel und Lorbeer	Berlin; S. 153, 190, 208 u. a.
Marsop, Dr. Paul.	Aus der Studienmappe eines Musikers	Berlin 1903; S. 232 u. a.
Meinardus, Ludwig.	Des einigen deutschen Reiches Musikzustände	Oldenburg 1872, S. 165 f.
Moser, H. Joachim.	Joseph Joachim	Zürich 1908, Neujahrsblätter der Musikgesellschaft.
Muchanoff-Kalergis, Marie von.	Briefe an ihre Tochter, herausg. von La Mara	Leipzig, Breitkopf & Härtel (vgl. übrigens O. Kellers „Zeitschriften-Nachweise“).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Naumann, Emil. Deutsche Tondichter	Berlin 1882, S. 361 f.
Niemann, August. Lebenserinnerungen	Dresden, E. Pierson.
„ Walter und Schjelderup, Gerhard. Edvard Grieg	Leipzig, C. F. Peters.
Pfohl, Ferd. Carl Grammann — ein Künstlerleben	Berlin 1910, Schuster & Loeffler.
Reinecke, Karl. „Und alte liebe Schatten steigen wieder auf"	Leipzig 1900.
Reißmann, Aug. Was wird aus unserer deutschen Musik?	Berlin, M. Driesner.
Schmidt, Dr. Leopold. Moderne Musik	Berlin 1905.
„ Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert	Berlin 1908, S. 136—147.
„ Aus dem Musikleben der Gegenwart	Berlin 1909, S. 255—267.
Scholz, Bernhard. Musikalisches und Persönliches	Stuttgart 1899.
„ Verklungene Weisen	Mainz 1911/12.
Seidl, Dr. Arthur. Wagneriana, Bd. II.	Berlin 1902, Schuster & Loeffler, S. 363 ff.
Spieß. Hermine Spieß, erzählt von ihrer Schwester — mit Einleitung von Dr. H. Bulthaupt und Briefen von Joh. Brahms. 3. Aufl.	Leipzig 1905, G. J. Göschen.
Spitzer, Daniel. R. Wagners Briefe an eine Putzmacherin	Wien 1906 (Neudruck).
Steiner, A. Hermann Goetz	Zürich 1907, Neujahrsblätter der Musikgesellschaft
Stern, Prof. Dr. Adolf. Margarete Stern, ein Künstlerinnenleben	Dresden 1901, S. 191 und 209.
Tschaikowsky, Peter. Musikalische Erinnerungen (Deutsch von H. Stümcke)	Berlin 1899, Harmonie.
„ Modest. Peter Tschaikowsky — Biographie in 2 Bänden	Moskau 1900, Jürgenson.
Uhde, Hermann. Briefe von und an Mich. Bernays	Berlin 1907, B. Behrs Verlag.
Wagner, Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen; Bd. VIII, S. 392 und Bd. X, S. 41 f., 168, 194—199, 225, 238 f., 374 f. (alles 1. Auflage)	Leipzig, E. W. Fritzsch.
„ Bayreuther Briefe, herausgegeben von C. Fr. Glasenapp	Berlin 1907, Schuster & Loeffler.
„ Briefe an seine Künstler, herausgegeben von Erich Kloß	Berlin 1908, ebda.
„ Briefe an Zeitgenossen, herausgegeben von demselben	Berlin 1909, ebda.
„ Briefwechsel mit Verlegern — Bd. II (B. Schott's Söhne), herausgegeben von Prof. Dr. W. Altmann	Mainz 1911, B. Schott's Söhne.
Weingartner, Felix von. Musikalische Walpurgisnacht	Leipzig 1907, Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weingartner, Felix von. Akkorde	Leipzig 1912, Breitkopf & Härtel.
Wendt, G. Erinnerungen eines Schulmannes	1911 (?)
Wichmann, Hermann. Frohes und Ernstes aus meinem Leben	Leipzig 1898.
Wilbrandt, Adolf. Lebenserinnerungen	1905, S. 127ff. (vgl. übrigens auch O. Keller, unter „Zeitschriften".)

C. Größere und kleinere Arbeiten in Tageszeitungen und Zeitschriften usw.

Anonym. Der II.Bd. der „Brahms-Biographie" von M. Kalbeck	Signale für die musikalische Welt (?)
— Joh. Brahms im Urteile der Franzosen	„Rheinische Musik- u. Theater-Zeitung" (?)
— Joh. Brahms-Denkmal (von M. Klinger) für Hamburg	Die Musik VIII, 8.
— Joh. Brahms über musikalisches Schaffen	Der Merker III, 6.
Batka, Dr. Rich. Besprechung der Kalbeckschen Brahms-Biographie — auch	„Musikalisches Wochenblatt", 1905 No. 1.
Behrend, Wilh. Ein Besuch bei Joh. Brahms	Wiener Rundschau IV, 13. (15. V. 1898.)
Bekker, Paul. Analysen Joh. Brahms'scher Werke — in den	Programmbüchern der Berliner Philharmonischen Konzerte, 1906/8.
Binzer, Erika von. Das I. Deutsche Brahmsfest zu München	Neue Zeitschrift für Musik, September bis Oktober 1909.
Brahms, Joh. Sonder-Hefte oder -Nummern auf den Meister	Die Musik II, 15 u. XII, 1. u. 2.
	Der Kunstwart, April 1907.
	Die Musik für Alle, Weihnacht (?) 1911.
	Der Merker III, 2.
Bülow, Marie von. Hans von Bülow im Lichte zeitgenössischer Biographik — gegen Kalbecks Brahms-Biographie	Neue Freie Presse, 7. 7. 1912.
Decsey, Dr. Ernst. Anton Bruckner als Lehrer der S. Sechterschen Theorie	Die Musik VI, 22.
Ernst, Erich. Joh. Brahms und Rich. Wagner	Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung" 1897 (?)
es. Joh. Brahms in s. Verh. zur musikal. Moderne	Leipziger Volkszeitung, 1909 No. 211.
Feuerbach, Henriette. Briefe an Widmann	Neue Rundschau, Dezember 1910.
Frey, H. Besprechung von Brahms' Werken, Briefen usw.	Neue Zeitschrift für Musik, 1907 No. 13/14.
Friedberg, Franz. Schlagfertige Künstler	Berliner Tageblatt (?)
Ganghofer, Ludwig. Lebenslauf eines Optimisten	Süddeutsche Monatshefte, Oktober 1911.
Glöckner, Willy. Beethoven—Brahms—Bruckner-Zyklus und Das I. Deutsche Brahmsfest zu München	Neue Musik-Zeitung 1909/10 N. 1 und Blätter für Haus- und Kirchen-Musik, Oktober 1909.
Goldmark, Carl. Joh. Brahms-Erinnerungen	Wiener Fremden-Blatt, 1906/7 (?)
Grunsky, Dr. Carl. Programm-Buch zum achten Stuttgarter Musikfest	Stuttgart, (Jahreszahl ?)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Helm, Dr. Theodor. Joh. Brahms †	D. Ztg. (Wien), Morgenbl. 6. 4. 1897.
Hirschfeld, Dr. Robert. Ein Festtag in Wien	Berliner Tageblatt, Mai 1908.
K (?). Joh. Brahms' Göttinger Liebe	Leipziger N. Nachr., Anfang Mai 1908.
Kalbeck, Max. Jamben, gesprochen vom k. k. Hofburg-Schauspieler Gg. Reimers zur Feier der Enthüllung des Grab-Denkmals von Joh. Brahms am 2. Mai 1903 zu Wien.	Rhein. Mus.- u. Th.-Ztg. 1903, No. 20.
„ „ Brahms in Wiesbaden — auch	Neues Wiener Tagbl., 5. u. 7. 6. 1912.
„ „ Erinnerungen an Joh. Strauß und Joh. Brahms	Velhagen & Klasings M. H. September 1907 (?)
Kaufmann, M. Ernstes und Heiteres aus Joh. Brahms' Kuraufenthalt in Karlsbad 1896	N. Z. f. Musik, 1912.
Kleffel, Prof. Arno. Joh. Brahms und Hermann Levi.	Berliner Tageblatt, 1908 (?).
Koptjaew, A. (deutsch von M. Beßmertny). Joh. Brahms in russischer Beleuchtung	Deutsche Musiker-Zeitung und Rhein. Mus.- u. Th.-Ztg 1903, No. 45.
Leinburg, Mathilde von. Eine Erzählung aus Joh. Brahms' Kindheit	Daheim 16. 12. 1911, No. 11.
„ „ Joh. Brahms in Baden-Baden auch	„Atlant. Tageblatt", Mai 1911.
„ „ Joh. Brahms in Tutzing auch	„Münchn. Illustr. Ztg."; 1909, No. 36.
„ „ Wer war Joh. Brahms?	„Wiener Mode" (?).
Lewinsky, Joseph. Eine Brahms-Reminiszenz, auch	Berliner Tageblatt 1897.
Louis, Dr. Rudolf. Das I. Deutsche Brahms-Fest zu München	Münchner Neueste Nachrichten, September 1909.
Manz, Dr. G. Joh. Brahms-Erinnerungen, nach eigenen Erlebnissen	Tägliche Rundschau 1897.
Moser, H. Joach. Aus R. Wagners Triebschener Tagen (Joh. Brahms über Theod. Kirchner und R. Wagner)	Süddeutsche Monatshefte, August 1911.
Niemann, Dr. Walter. K. Gg. P. Graedener	Die Musik XI, 8.
„ „ Grund und Marxsen	Hamburger Nachrichten, 1. 3. 1911.
Paetow, Dr. W. Das I. Deutsche Brahmsfest in München	Tägliche Rundschau 1909 und Die Musik IX, 2.
Pfohl, Ferdinand. Nekrolog und Hamburger Trauerfeier auf Joh. Brahms.	Hamburger Nachrichten, April 1897.
Prelinger, Fritz. Der Briefwechsel zwischen Joh. Brahms und dem Ehepaar von Herzogenberg	Signale für die musikalische Welt 1907, No. 51.
Pretzsch, Paul. R. Wagner und Joh. Brahms	Chemnitzer Tageblatt 1912, No. 111.
Rubinstein, Josef. Über den musikalischen Stil der Gegenwart	Bayreuther Bl. 1880, Stück III.
Symphonie und Drama	„ „ 1881, „ II/III.
Schmidt, Dr. Leopold. Joh. Brahms in Briefen an das Ehepaar Herzogenberg	Berliner Tageblatt 1906/7 (?).
„ Das I. Deutsche Brahms-Fest in München	„ „ September 1909.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schmidt, Dr. Leopold. Joh. Brahms und seine Interpreten	Berliner Tageblatt, September 1909.
„ Das II. Deutsche Brahms-Fest in Wiesbaden	„ „ Juni 1912.
Sittard, Josef. Analysen Brahmsscher Werke	Programmbücher der Philharmonischen Konzerte zu Hamburg, 1897/98.
Specht, Rich. Zur Enthüllung des Joh. Brahms-Denkmals zu Wien	Die Musik, 1908.
„ aus gleichem Anlasse	Die Zeit (Wien), 1908.
Volkmann, Dr. Hans. Joh. Brahms' Beziehungen zu Rob. Volkmann	Die Musik XI, 13.
Wagner, Cosima. Briefliche Äußerung über Joh. Brahms an Hans Richter	1897, 7. April.
Weingartner, Felix v. Brahms als Meister der Instrumentationskunst (nicht: „Der Instrumentalmusik"!)	Allgemeine Musik-Zeitung (Berlin) 1905, No. 1.
Willmann, H. Brahms und die komische Oper	D. M. D. Z., X, 22.
Willner, A. Brahms und die Dollarprinzessin — auch	Nord und Süd, November 1908.
Z.-F., Frau L. Erinnerungen an Joh. Brahms' Schweizer Besuche	Neue Zürcher Zeitung, 1912.
Zemlinsky, Al. v. Joh. Brahms und Zemlinsky — auch	Neues Wiener Tagblatt, 1909 (?).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 34/35 bis 39 (23. August bis 27. September 1912). — No. 34/35. „Farbensymphonie." Von Arnold Ebel. Beschäftigt sich mit dem Problem des russischen Tonsetzers Alexander Scriabin, der durch eine Verquickung von Musik und Farbe das Wirkungsgebiet der Musik außerordentlich zu erweitern für möglich hält und den Gedanken eines „Lichtklaviers" verficht, um „die Farben in der Musik, die grellen, die matten, die schillernden, die hellen und die düsteren, die warmen (!) und die harten (!) beim Anhören der Musik, dem Auge wahrnehmbar, aufleuchten zu lassen!" Nach der Überzeugung des Verfassers „stehen sich einer befriedigenden Lösung zugleich unüberwindlich erscheinende technische Schwierigkeiten entgegen, die neben jeglichem Mangel an psychologischer Begründung nicht nur für die Skepsis Grund genug bedeuten, die ‚Farbensymphonie' als ein Phantasma zu bezeichnen". — „Konzertflut und Konzertreform." Von Paul Schwers. Über die in jüngster Zeit aufgetauchten Pläne zur Eindämmung der Berliner Konzertflut, von denen sich Verfasser gar nichts verspricht. „Die Ursachen für dieses Anwachsen der Berliner Konzerte liegen in ganz natürlichen Verhältnissen. Die Qualität und vor allem die Zahl der Berliner Pressestimmen ... haben in erster Linie die Vorbedingungen für die internationale Konzertrevue, wie sie sich hier in jedem Winter abspielt, geschaffen. Auch das Vorhandensein eines ausgedehnten, musikalisch gut versierten Fachpublikums bildet einen starken Reiz zum Konzertieren . . ." Seit einigen Jahren sei auch ein langsames Sinken der Konzertziffern zu bemerken. Darum sei eine Reform nach Seite der Konzertzahl hin nicht notwendig. — „Die Schutzfrist der Urheberrechtsgesetzgebung." Von H. Lorenz. Nach 30 Jahren wird das geistige Eigentum „im Gegensatz zu der geringwertigsten körperlichen Sache vogelfrei. Es wäre danach de lege ferenda in Erwägung zu ziehen, ob es nicht den Forderungen der Billigkeit näher käme, wenn der Staat, also die Allgemeinheit, beim Freiwerden der Werke eines Komponisten, ähnlich wie im Enteignungsverfahren, an die vorhandenen Berechtigten eine bestimmte, von Sachverständigen festzusetzende Abfindungssumme zu zahlen hätte. Hierbei könnte ja auch der Kreis der Entschädigungsberechtigten genau bezeichnet und etwa auf die Erben erster und zweiter Ordnung beschränkt werden. Jedenfalls ist die 30jährige Schutzfrist durchaus unzulänglich, denn gerade der Fall Wagner beweist ja, daß die nächsten Berechtigten sie überleben können ..." — No. 36. „Die Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers von Czerny bis Mugellini und dessen Analysen von Dehn bis Iliffe." Eine kritische Revue von C. E. R. Mueller. (Fortsetzungen in No. 37 und 38, Schluß in No. 39.) Sehr interessante Übersicht. — „Ein Wort zur Parsifal-Frage." Von Kurt Singer. — „Beethoven und das Volk." Von Ludwig Misch. Satire über die Verbindung der Worte Beethoven und Kinematograph. „Gegenüber einem so abstoßenden Einfall der Verwendung Beethovens als Helden eines geschmacklosen Rührstückes im Kino, als eines sich pathetisch gebärdenden, parfümierten Elegants und Fatzkes, gibt es nur ein Rettungsmittel: das Lachen ..." — No. 37. „Bei Franz Liszt." Von Vincent d'Indy. Persönliche Erinnerungen des französischen Tonsetzers an einen Liszt im Jahre 1873 in Weimar abgestatteten Besuch. — No. 38. „Musik und Weltanschauung." Von Otto R. Hübner. (Schluß in No. 39.) „... Musik und Weltanschauung stehen in einem innigen Verhältnis zueinander, da wahre Tonkunst jedem, der es zu hören versteht, das Rätsel des Daseins erklingen läßt und im Widerhall ihm den Sinn des Lebens

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verrät: Steige, o Mensch, wollend, fühlend und denkend empor! . . ." — „Musikalische Reformgedanken." Von T. Niechciol. „Beaufsichtigung des Musikunterrichts, besonders der Institute und der Musiklehrerprüfungen sind Reformen, die wir immer wieder vom Staate fordern müssen." — „Der Gesangunterricht an den höheren Schulen und die Behörden." Von Fritz F. Steffin. Über die erhebliche Einschränkung des Gesangunterrichts an den Königlichen Gymnasien in Berlin zugunsten anderer Fächer. — „Die Eröffnungsfeier der Stuttgarter Hoftheater." Von Otto Leßmann. — No. 39. „Noch einmal ‚Beethoven und das Volk'." Von Richard Fricke. Man lasse „den Menschen im allgemeinen ihre Freude an der leichtgeschürzten Muse, den wenigen musikalisch Begabten ihren Beethoven und den noch weniger zu findenden besonders Gearteten ihren Schönberg und Debussy. Aber man weise das Wort vom deutschen Volk, das ‚seinen Beethoven' hat, dahin, wohin es gehört: ins Land der Phantasie!"

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 32 bis 41 (8. August bis 10. Oktober 1912). — No. 32. Das „Phrasierungsproblem und die Konkurrenzausgaben von Klavierwerken". Eine kritische Betrachtung von Karl Zuschneid. (Schluß in No. 34/35.) Über die Textabweichungen und den oft recht zweifelhaften instruktiven Wert mancher Klassiker-Ausgaben. — No. 33. „Parsifal für Bayreuth?" (Fortsetzungen in den Nummern 34/35, 36/37, 38, 39, 40.) — „Leopold Mozart als Programmusiker." Von Alfred Heuß. Über die naive Verwendung außermusikalischer Hilfsmittel in den Leopold Mozartschen „Pastorell-Symphonieen". „Wenn heute Komponisten Automobilhupen in ihren Symphonieen verwenden und man darüber lacht, so können die Autoren auf den Vater eines der größten Musiker hinweisen, der in ganz ähnlicher Weise Tonwerkzeuge benutzte, die man buchstäblich auf der Straße findet. Unser Leopold geht dabei aber noch etwas weiter, als sich selbst ein Richard Strauß oder Gustav Mahler auch nur träumen lassen. In dem Marsch, der die ‚Bauernhochzeit' einleitet, hat Mozart nicht nur das Jauchzen der Bauernburschen musikalisch wiedergegeben, sondern er verlangt auch, daß an diesen Stellen Jauchzer ausgestoßen werden, ja, ‚daß auch nach dem Jauchzen ein Pistolenschuß geschehen mag, wie es bey den Hochzeiten gebräuchlich, und wer recht auf den Fingern pfeifen kann, mag auch unter dem Jauchzen darein pfeifen'. Aber das ist noch alles nichts gegen das, was Leopold in der ‚Jagdsymphonie' verlangt. Daß hier die Hörner ganz rauh und so stark als möglich ‚geplossen' werden sollen, versteht sich eigentlich von selbst. Dann aber ‚soll man etliche Hunde haben, die bellen, die übrigen schreyen aber zusam ho ho'. Hunde im Konzertsaal, das ist denn schon noch was andres, als was unsre Komponisten wagen." — No. 36/37. „Mathilde Wesendonk." Ein Gedenkblatt zu ihrem zehnjährigen Todestag. Von Georg Kaiser. „. . . wer kann sagen, ob Wagners Kunstschaffen ohne Mathilde Wesendonks Liebe und Freundschaft nicht in ein wesentlich anderes Gleis eingebogen wäre? Wie dieser ideale Bund natürlich die aufnahmefähige, künstlerisch fühlende Frau unendlich bereicherte, so schied auch der Meister selber von ihm mit einer Fülle neuer Anregungen und einem ihn glücklich machenden Seelengewinn." — „Aus der Leipziger Musikpädagogischen Ausstellung." Von Max Unger. (Fortsetzung in No. 39.) — No. 38. „Ernst von Schuch." Von Georg Kaiser. „Ihm ist . . . Wohllaut des Orchesterklanges alles. Schreiende Farben, mißtönende Gewaltakte, wo sie schließlich unbedingt notwendig sind; aber viel lieber ist es ihm, wenn er schmeicheln, streicheln, kosen kann, sanft dahingleiten auf säuselnden Tonwogen oder mit Rudolf (Bohème) schwärmen kann im Rausche sinnlicher Leidenschaft." — „Carl Kleemann." Zum 70. Geburtstag des Geraer Hofkapellmeisters. Von Eugen Segnitz. — No. 39. „Zum Jubiläum der Leipziger Thomasschule." Von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Franz E. Willmann. „Eine Erscheinung im kulturgeschichtlichen Leben Deutschlands, die ... weit über das rein Fachliche hinausragt und eine Mahnung auch für kommende Geschlechter sein mag." — „Die neuen Stuttgarter Hoftheater." Von Alexander Eisenmann. — „Die Jungwiener Schule." Eine musikalische Zeitfrage von Hugo Robert Fleischmann. Kurze Charakterisierung einiger weniger bekannter Vertreter der Jungwiener Schule. — No. 40. „Eine Gewandhaus-Eintrittskarte aus dem Jahre 1769." Abbildung des wohl noch einzig vorhandenen Stückes. — No. 41. „Moderne Musik und moderne Kultur." Von F. A. Geißler. „Der Mittelstand schwindet, wie in allen andern Berufen, so auch in dem des Musikers immer mehr. Auf der einen Seite die Sterne, die gerade in Mode sind und der günstigen Konjunktur die Möglichkeit verdanken, fürstliche Honorare für die geringfügigsten Leistungen zu verlangen und in wenig Jahren große Vermögen zu sammeln; und andrerseits die armen Künstler, die zu Hunderttausenden sich unablässig ums liebe Brot mühen, ohne zu dem einen großen Erfolge zu gelangen, der heute die Türen zum Tempel der Tagesgrößen auftut. Dieses Heer der Mühseligen wächst immer mehr an, zu ihm zählen viele gute Musiker von klangvollem Namen, die ihre liebe Not haben, gute, wertvolle Arbeiten zu den allerbescheidensten Bedingungen gedruckt zu sehen, denn die meisten Verleger zahlen nur einigen wenigen Autoren ein Honorar und fühlen sich schon als Wohltäter der Menschheit, wenn sie Kompositionen überhaupt drucken und nicht gar einen Kostenbeitrag, eine ‚Garantie' oder sonstwelche Zuschüsse verlangen." — „Die Entartung unseres Konzertwesens." Von Edwin Janetschek. Schuld daran ist nach dem Verfasser „die Wechselbeziehung zwischen dem eigentlichen, inneren Wesen der Kunst (dem sie interpretierenden Künstler) und ihrem äußeren, öffentlichen Wesen (dem sie aufnehmenden Publikum und den sie ins Werk setzenden Konzertunternehmern) ... Ist dem aber so, so ist es bedauerlich, daß bei diesem Wechselverhältnis die Künstler mehr und mehr in Abhängigkeit von Publikum und Konzertunternehmern geraten sind und sich von diesen in ihrer künstlerischen Richtung und Persönlichkeit beeinflussen und sogar bestimmen lassen, statt daß es umgekehrt der Fall wäre: daß unsere Künstler einerseits die Konzertunternehmer durch ihre Kunst überzeugen und bestimmen und anderseits das Publikum zu Geschmack und Kunstverstand erziehen würden ..." — „Maria Josef Erb." Von C. Bouchholtz. „Wir elsässischen Musiker und Künstler würden uns freuen, wenn dieser typische elsässische Komponist Deutschlands breiteste Öffentlichkeit sich erobern könnte, dieser Komponist, der als echter Elsässer auch die vornehmste elsässische Eigenschaft hat, die der Zurückhaltung. Wir würden uns freuen, wenn durch die Anerkennung und das Interesse für eine so markante Persönlichkeit, wie die Erbs, sich ein neuer Kontakt zwischen Deutschland und dem armen gottverlassenen — und so schönen — Zipfel, der Elsaß heißt, bildete ..."

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 19 bis 23 (4. Juli bis 3. September 1912). — Heft 19. „Die Entwicklung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer." Mitteilungen aus dem Geschäftsbericht über das achte Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. — „Der Berliner Volkschor." Von Alfred Guttmann. Über den ausschließlich aus Arbeitern bestehenden gemischten Chor. „Es gehört... eine große Dosis Idealismus, eine Unsumme von Zeit, Arbeit, Kraft seitens des Chores, des Dirigenten und seiner Helfer dazu, daß der Berliner Volkschor im Leben der Berliner Arbeiterschaft ein solcher Kulturfaktor geworden ist und trotz aller Kämpfe seine Stellung behauptet hat." — „Bronislaw Huberman." Von Eugen Honold." Seine Zugehörigkeit zur Extraklasse der Geiger zeigt auch er in einem höchst individuellen Ton, der sich von dem der anderen wirklichen Geigergrößen sinnfällig unterscheidet. Sein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Charakteristikum ist das Sensitive, das sich doch von jeder Weichlichkeit fernhält. Er ist darum vorzugsweise ein Held der Kantilene und dabei wieder vorzugsweise Mollheld. Eine besondere Eigenart seines Spiels ist, daß es atmet, fühlbar atmet..." — Heft 20. „Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern." Von Hugo Daffner. Würdigung dieses Unternehmens, eines Seitenstücks zu den Denkmälern Deutscher Tonkunst und den Denkmälern der Tonkunst in Österreich. (Schluß in Heft 21.) — „Tonsatzlehre." Von M. Koch. „Die harmoniefremden Töne." — „J. J. Rousseau." Von August Richard. Skizziert die vielfachen Beziehungen Rousseaus zur Tonkunst. — „Bertrand Roth und sein Musiksalon" Von Otto Urbach. Über den verdienstvollen Dresdener Förderer des zeitgenössischen Schaffens. „Seine hochherzige Kulturtat, sein Musiksalon, sichert ihm den Dank aller derer, die es ernst mit der Entwickelung der Tonkunst meinen." — „Minnie Saltzmann-Stevens." Von Carlos Droste. -- „Walter Soomer." Von Carlos Droste. — Heft 21. „Hector Berlioz über Gluck-Beethoven-Weber." Von Julius Kapp. Veröffentlichung dreier vergessener kleiner Aufsätze von Berlioz in der „Gazette musicale." — „Marianne Alfermann." Von Carlos Droste. — „Musikpädagogische Ausstellung in Leipzig." Von Franz E. Willmann. — „Protestierende Jugend." Von H. W. Draber. Über die aus Anlaß der Wiener Musikfestwoche vom Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien herausgegebene Broschüre „Das musikfestliche Wien." — Heft 22. „Die Psychologie der musikalischen Übung." Von Semi Meyer. IX: Gedächtniskunst. „... es gibt gar kein einheitliches Gedächtnis, sondern eine ganze Anzahl von Spezialgedächtnissen, die teilweise kaum einen Zusammenhang miteinander aufweisen und deren natürliche Anlage auch deswegen die größten Verschiedenheiten zeigt ... Auf dem Gebiete der Musikübung zeigt sich deswegen die Beschränkung der menschlichen Geistesgaben, wie kaum auf einem anderen menschlicher Betätigung, auf eine Ausnutzung vorhandener Anlagen ohne die geringste Möglichkeit, etwas zu schaffen, was die Natur nicht hat geben können ... An eine musikalische Begabung in irgendwelcher Richtung ohne ein vorzügliches Gedächtnis ist ... kaum zu glauben." — „Führer durch die Violoncell-Literatur." Von Hermann Cramer. (Fortsetzung.) — „Tonsatzlehre." Von M. Koch. Der Vorhalt. — „Statistisches aus dem Konzertwesen." Von Otto Keller. — „Heinrich Sontheim †" Von Theodor Ebner. Persönliche Erinnerungen an den ehedem berühmten Heldentenor. — „Marcia van Dresser." Von Carlos Droste. — „Liszt in Schlesien." Von J. B. — „Von meiner Studienzeit bei Liszt (1873)." Von Leonie Größler-Heim. — Heft 23. „Die Schulfeste in Dresden-Hellerau. Mit einer Einleitung in die Philosophie der Tanzkunst." Von Paul Riesenfeld. „Wichtiger [als Inszenierung usw.] dünkt mich die eigentliche Kultur des Tanzes, die auf Kosten der rhythmisch lebenden Bilder doch zurückgedrängt worden ist. Dalcroze sollte aus der großen Zahl der teils schlecht gepflegten teils ungehobenen Schätze an entzückenden Suiten, Balletstücken und Tanzpoemen französischer und deutscher Meister die geeignetsten vom Staube zweier und dreier Jahrhunderte reinigen und ihnen in seiner vornehmen, von der Teilnahme hervorragender Persönlichkeiten und bewundernswerter Idealisten geförderten Werkstätte den alten Edelsteinglanz wiedergeben ..." — „Erinnerungen an Massenet." Von Gaston Knosp. — „Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam." Von Ludwig Feuerlein. „Von der richtigen Arbeit dieses während jeden guten Tons mehr oder minder stark wirkenden Drucks [Druckgefühl unterhalb des Kehlkopfs, und zwar nach abwärts] hängt nun beim gesunden Kehlkopf die Qualität des Tones ab ... Diesen Druck zu regulieren, die Tätigkeit unserer Atem- und Resonanzorgane auszubilden, ist der Zweck unserer Stauübungen." Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

43. **Ernest Closson:** Le Manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne. Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912.

Zu den anziehendsten Aufgaben der kulturgeschichtlichen Forschung gehört ohne Frage die Behandlung des Tanzes, in dem mehrere Künste zusammenwirken. Nicht leicht ist es bei der spärlichen Quellenüberlieferung, dem Wesen der alten Tänze beizukommen. Gewissenhaft müssen alle kleinen Momente zusammengetragen, Berichte und Bildermaterial zu den vorhandenen theoretischen und praktischen Quellen hinzugezogen werden, um ein nur einigermaßen der Wirklichkeit entsprechendes Bild zu gewinnen. Die Reihe der wenigen theoretischen Quellen für die Tänze des 15. und 16. Jahrhunderts ist jüngst durch die Veröffentlichung eines wichtigen Dokuments aus dem Besitze der Königlichen Bibliothek Brüssel, der Basses danses der Margarethe von Österreich, erweitert worden. Der treffliche Herausgeber Ernest Closson macht an Hand der Notation und der Tanztypen das 15. Jahrhundert als Entstehungszeit des sorgfältig mit Silber und Gold auf schwarzem Papier geschriebenen Kodex wahrscheinlich. Die französische Provenienz steht wohl zweifellos fest. Der Band, der eine theoretische Abhandlung über die Basse danse und eine reiche Zahl von verschiedenen Tänzen dieser Gattung enthält, stammt wahrscheinlich bereits aus dem Besitze der Marie von Burgund, kam dann durch Erbschaft an Margarethe von Österreich, weiter an Marie von Ungarn und gelangte schließlich durch Erbanfall an Philipp II. wieder in burgundischen Besitz zurück.

Die Basse danse, die nach Closson's Untersuchung bis um 1540 en vogue war, wird neben andern Tanztypen von ihm unter Zuhilfenahme der aus Antonius de Arena und Thoinot-Arbeau geschöpften Kenntnisse eingehend erörtert und die Tanzfiguren an Hand der in ähnlicher Form bei den genannten Autoren vorliegenden Tanzschrift, die mit den Anfangsbuchstaben der Bewegungsbezeichnungen operiert, entwickelt. Wir erkennen die Zugehörigkeit der Basse danse zu den Schleif- oder Schritt-Tänzen, die in der damaligen vornehmen Gesellschaft gepflegt wurden. Schon die Schritte simple (der eine Fuß schreitet vor, der andere wird nachgezogen), double (gleich zwei simples), bransle (eine Art balancer) und der mit einer Verneigung gegen die Dame verbundene Rückschritt der desmarche lassen uns die ruhige und würdevolle Art des Tanzes erkennen, der durch verschiedene Anordnung der pas gar mancher Abwandlungen fähig ist und sich durch Einführung des „pas de breban" als „basse danse mineur" auch dem Springtanze nähert. Die Melodieen bieten sich uns mit wenigen Ausnahmen in der etwas rätselhaften Form voller breves dar. Closson erweist die Gleichheit dieser Noten, denen ganze Bewegungsfiguren wie zwei simples, ein double, ein bransle oder eine desmarche entsprechen. Es ist nicht unmöglich, daß diese Melodieschemata durch Diminution rhythmisch wie melodisch belebt worden sind, und daß auf diese rhythmische Belebung die Bezeichnungen der „mesures" gezielt haben. Das Wesen dieses höfischen Tanzes, von dem eine Fülle von Varianten aus dem Kodex selbst offenbar werden, wird von Closson unter Zuhilfenahme von Berichten anziehend geschildert. Die einzelnen Figuren lassen sich nicht immer eindeutig erkennen. Choreographie wie Musik geben uns hier noch manche Rätsel zu lösen auf. Die Faksimilierung scheint gelungen, wenn mich auch einige Ungenauigkeiten, die meine vor Jahren gemachte Abschrift nicht enthält — angeführt sei nur teors statt trois und done statt une auf Seite 2 des Faksimile — bedenklich machen. Jedenfalls verdient Closson als Herausgeber durchaus Lob. Johannes Wolf

44. **Richard Wagner-Jahrbuch.** Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Vierter Band. Hausbücher-Verlag (Hans Schnippel), Berlin-Wilmersdorf.

Der ins Unermeßliche anschwellenden Flut von Wagner-Büchern gesellt sich das vorliegende zu, das sein Erscheinen allerdings durch seinen reichen Inhalt rechtfertigt. Arthur Drews bricht eine Lanze für Mimir, das Urbild Mimes, der bekanntlich bei Wagner ein häßlicher, ekler, dummer Zwerg ist. Drews sucht nachzuweisen, daß Mimir ursprünglich nicht, wie vielfach angenommen wird, ein gewöhnlicher Brunnen- oder Wasserriese war, sondern daß vielmehr die Wassergeister der germanischen Mythologie nur Vervielfältigungen Mimirs sind. Mimir ist ferner der Erfinder des Göttertrankes; er ist ein Feuergott, der durch die Asen gestürzt wurde. Aber auch seine Schmiedenatur klingt in der Edda an; er ist weiser Ratgeber und zukunftskundiger Prophet, eine Art Totengott und Unterweltsfürst. Er hat also wohl in der indogermanischen Urzeit eine viel bedeutsamere Stellung eingenommen als im germanischen Pantheon. Interessant sind die von Drews angeführten deutschen Städtenamen (Minden, Meiningen, Memel usw.), die alle auf Mimir zurückgehen sollen. Das ursprüngliche Wesen Mimirs scheint die Edda festgehalten zu haben in der Gestalt Heimdalls. Er ist wohl ebenso wie Mimir eine Art Mondgott oder gar eine andere Form Mimirs; er ist ferner auch ein Feuchtigkeit, Tau und Regen spendendes Wesen und gehört auch schon der indogermanischen Urzeit an. Die Gestalt Mimirs verblaßte allmählich; er sank herab zu einem schlimmen Geist der Tiefe, wurde zum Feuerriesen Geirrod, zum Winterriesen Hymir, zu Gymir, dem grausamen König des Totenlandes, und endlich zum bösen Urriesen Ymir, der von den Göttern getötet wird, also das Schicksal aller arischen Met- und Trankgottheiten teilt. Drews erwähnt übrigens auch einige Male die Sage vom einäugigen Odhin, der Mimir ein Auge verpfändet habe, ohne eine Erklärung dieser Sage anzugeben. Maßgebende Forscher, wie Uhland, Müllenhoff, Wilhelm Müller, E. Meinck und neuerdings Leopold von Schroeder vertreten die ebenso poetische wie natürliche Ansicht, daß das Auge die Sonne, das verpfändete Auge aber das Spiegelbild der Sonne im Wasser sei. — Über „Das Wunder bei Wagner" plaudert Karl Heckel. Er definiert den Unterschied zwischen dem dogmatisch-religiösen und dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dichterischen Wunder und weist die Begründung und Einführung des Wunders in den einzelnen Werken Wagners mit vielem Feingefühl auf, spürt auch, wo es angängig ist, verwandten Sagen und Mythen bis in die ältesten Zeiten und bei anderen Völkern nach. — Kurt Singer (Hans Sachs-Dramen) sucht nachzuweisen, daß Wagner das eigentliche Sachs-Drama schuf, indem er die Figur des Hans Sachs gewaltig vertieft, indem er sie von den ihm in früheren Dichtungen (Roger, Deinhardstein) anhaftenden Schwächen kleiner Menschlichkeit befreite und auf seine Doppelnatur als Künstler und Mensch hinwies. — Die bis zum Überdruß behandelte Frage „Wagner und Nietzsche", die durch der Parteien Haß und Gunst ziemlich verwirrt geworden war, rollt Hermann B. G. Speck noch einmal auf, da er glaubt, sie sei jetzt hinreichend geklärt. Er kämpft vor allen Dingen gegen die Auffassung, daß es persönliche Gründe gewesen seien, die Wagner von Nietzsche getrennt haben — wobei es nicht ohne Seitenhiebe auf Glasenapp und Chamberlain abgeht — und sucht beiden Teilen gerecht zu werden. Als Hauptgrund der Trennung mag wohl der große Altersunterschied beider Männer anzunehmen sein; Nietzsche war noch im Sturm und Drang, und wie er sich entwickelte, mußte es notwendig zum Bruch kommen, zu einem Bruch, unter dem er ebensoviel litt wie Wagner. Sicher ist, daß auch hier wieder die lieben Dritten die „Gaudentes" waren und Nietzsche in jene Gereiztheit brachten, die zum „Fall Wagner" führte. — In der Rubrik: „Analogieen — Parallelen — Harmonieen", die zu einer stehenden der Jahrbücher werden soll, führt Arthur Seidl in seinen bekannten, ebenso geistreichen wie langatmigen Perioden aus, daß Wagner durchaus nicht außerhalb der organischen Entwickelung unseres Geisteslebens steht — eigentlich eine Tatsache, die schon längst keines Beweises mehr bedarf. Er will, kurz gesagt, auf dramatische Situationen, konkrete Redewendungen oder charakteristische Ausdrücke hinweisen, die schon vor Wagner irgendwo in der klassischen Literatur vorkommen und — vielleicht! — Wagner direkt oder indirekt eine Anregung gegeben haben. Das gibt Gelegenheit zu recht interessanten Gegenüberstellungen, von denen freilich manche mir recht gesucht erscheinen, während andere wieder (Freischütz-Euryanthe: Lohengrin-Tannhäuser; Holländer-Heiling) ich bereits vor 4 Jahren in meinem „Wagnerführer" (Berlin, Globusverlag) ausführlich behandelt habe. — Die Quellen der „Hochzeit" findet Max Koch in Büschings „Ritterzeit und Ritterwesen" (1823); einzelne Züge in Herolds „Zampa" und Ossian. Dem Herausgeber hätte es nicht entgehen dürfen, daß im nächsten Artikel „Über Gozzi-Wagners Feen" Georg Kaiser schreibt, daß man nicht wisse, woher eigentlich der Stoff zur „Hochzeit" stamme! Der Kaisersche Aufsatz behandelt sehr übersichtlich die Abweichungen Wagners von Gozzi's „Frau als Schlange"; über den dichterischen Wert der Verse läßt sich allerdings streiten. Was über die musikalische Struktur gesagt wird, ist gut und treffend. In ähnlicher Weise behandelt Max Koch „Männerlist größer als Frauenlist", wobei er auch zeigt, wie Wagner schalkhafterweise Glieder seiner eigenen Familie in das Libretto einschmuggelte. — Robert Petsch trägt mancherlei zur Quellenkunde des „Parsifal" bei. Er zeigt, wie die Figur Parsifals im 1. Akt ganz der Zeichnung Wolframs von Eschenbach entspricht; wie Kundry an Orgeluse, Maria Magdalena, Herodias erinnert; wie den Blumenmädchen ähnliche Wesen im Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht vorkommen. Sein Hauptinteresse aber wendet er der Legende von Barlaam und Josaphat zu, deren Bearbeitung durch Rudolf von Ems Wagner nach des Verfassers Ansicht stark benutzt haben soll. — Mit der Entstehungsgeschichte des „Parsifal" beschäftigt sich Wilhelm Altmann, indem er in klarer und übersichtlicher Weise das Werden dieses Werkes von seinem ersten Auftauchen, der Lektüre von Wolframs Parzival im Juli 1845 bis zur Vollendung und ersten Aufführung 1882 verfolgt. — Hans von Wolzogen endlich gibt eine Auswahl von „Parsifal"-Varianten, wie sie in der Partitur mit Rücksicht auf die Musik an der Dichtung vorgenommen wurden. Sie bestehen in Umstellungen, Wortkürzungen, volleren Wortformen, Auslassungen, Zusätzen und anderen Worten. — Im 3. Teil des Jahrbuches wird der Toten gedacht; Richard Sternfeld plaudert über Erich Kloß — wohl mit mehr Liebe als Objektivität, aber doch sehr sympathisch. Der warme Nachruf, den Kurt Mey dem verstorbenen Eduard Reuß widmet, wächst sich zu einer frisch und flott geschriebenen Biographie aus. Dasselbe gilt von dem Aufsatz über Felix Mottl, den sein ehemaliger Sekretär Willy Krienitz mit Liebe und Begeisterung verfaßt hat. Einen Nachruf Briesemeisters, der eigentlich auch an diese Stelle gehört hätte, vermisse ich. — Die 4. Abteilung bringt Kritiken einiger hervorragender Bücher über Wagner und Verwandtes. Es ist nicht meine Aufgabe, eine Kritik dieser Kritiken zu schreiben, aber auf einen Punkt aufmerksam zu machen, scheint mir nötig zu sein. Sowohl Kurt Mey wie Kurt Singer machen in diesen Kritiken Bemerkungen derart, als ob neu erscheinende Führer durch Wagners Werke gänzlich überflüssige Dinge wären. Da Singer dies bei der Besprechung meines Führers tut, so kann ich ihn mit derselben Waffe schlagen (was ich aber ja nicht als eine oratio pro domo aufzufassen bitte), indem ich frage: Wie ist es dann möglich, daß eben dieser Führer in 3 Jahren 4 Auflagen erleben konnte, wenn nicht das Bedürfnis vorhanden ist? Daß das Verständnis für Wagners Werke beim großen Publikum durchaus und bei weitem nicht so groß ist, wie man anzunehmen scheint, das sehe ich bei meinen eigenen Vorträgen über Wagner, die mich oft genug auch dem Publikum kleiner Städte gegenüberstellen. Hier kann und muß noch sehr viel gearbeitet und aufklärend gewirkt werden; denn selbst bei Leuten, die viel und oft Wagnersche Werke gehört haben, findet man oft eine erstaunliche Unkenntnis der inneren Struktur eben dieser Werke. Und das bringt mich auf die Vorträge überhaupt. In dem Vorwort zu seinem Jahrbuch klagt Frankenstein, daß es so schwer sei, die Statistik der Vorträge über Wagner zusammenzustellen — ja, wo ist denn aber die Statistik? Im Jahrbuch steht sie jedenfalls nicht. — Die Bibliographie, die den Schluß des Buches bildet, ist zwar sehr reichhaltig, aber doch — besonders was die Aufsätze in Zeitschriften anlangt — auch nicht annähernd

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erschöpfend . . . es ist allerdings auch eine sehr schwere, kaum zu lösende Aufgabe, die der Verfasser sich da gestellt hat.

Dr. Max Burkhardt

45. **Frederic Chopin.** Die 24 Präludien in Zeichnungen von Robert Spies. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 20.—.)

Es ist ein Zeichen der Zeit, daß sich die Künste immer enger verschwistern. Daß die Musik die Anregerin ist, bleibt nichts Wunderbares; ihre Geheimnisse durch das Wort zu deuten, hat die poetische Schwestermuse oft genug inspiriert; die bildende Kunst versuchte durch ihre Mittel nicht minder häufig zu verdeutlichen, was die Musik hinter klanglich-abstrakten Symbolen verbarg. Wenn sich heute aber ein Künstler daran wagt, aus dem Stimmungsgehalt Chopin'scher Musik Bilder zu gewinnen, seine musikalischen Phantasieen in Zeichnungen umzuwandeln, so beschreitet er einen Pfad, der viel gefahrvoller ist, als der es war, auf dem etwa Kaulbach oder letzthin Rackham gingen, als sie Wagnerschen Gestalten Form gaben. Nun hat es Robert Spies unternommen, die 24 Präludien von Chopin mit dem Griffel nachzudichten. Nicht anders als im höchsten Grade subjektiv mußte das Resultat ausfallen. Und das ist gut so. Ein jeder fühlt die Auslösung seiner Empfindungen beim Spielen oder Hören der Chopin'schen Präludien anders. Und darum wäre es verkehrt, dem Künstler vorzuwerfen, wenn er z. B. im Prélude No. 12 ein nächtliches Duell zwischen zwei nackten Männern sieht, während ein anderer etwas ganz anderes herausschält. Freuen wir uns dieses Geschenkes, gereicht von einem phantastischen Kopf, dessen Sinne, durch Chopin erregt, den Stimmungsgehalt in Bilder umschufen. Seine Blätter sind Dichtungen, wie Chopin's Präludien Dichtungen sind. Darum interessiert uns hier weniger, ob wir die gewählte Metamorphose ins Reich der bildlichen Darstellung unserem eigenen Empfinden gemäß betrachten dürfen, als der Grad der künstlerischen Reife, der aus den Zeichnungen spricht.[1]) Das sehr schöne Titelbild verheißt eine ernste Persönlichkeit, die vor Düsternissen nicht zurückschreckt (No. 1, 10, 13), die den Dämonen ihr mystisches Recht läßt, ein Recht, das Sascha Schneider für sich oft in Anspruch genommen hat (No. 2, 6, 12, 15, 16), die in stilisierte Landschaftsidyllen Chopin'sche Musik auflöst (No. 3, 5, 11, 14, 19, 21), die heroisch-rhythmisch-groteske Gesten nicht verschmäht (No. 18, 24), oder auch der gut bürgerlichen Auffassung hold scheint (No. 17), daneben japanischen Einflüssen Ohr und Herz leiht (No. 3, 7, 10, 13, 20, 24), dafür aber in manchem Blatt ihre eigenen Wege geht, neu und nicht immer gleich auf den ersten Blick verständlich. Wo reine Empfindung spricht, wie in No. 4, oder das Kolorit im Schwarzweiß zum stimmunggebenden Faktor wird, wie in No. 11, wo das Symbolische klar und malerisch überzeugend redet, wie in No. 15, oder das phantastisch leidenschaftliche Element gesteigert ist durch eine packende Bravour, wie in No. 22, da sehen wir Fähigkeiten eines nicht gewöhnlichen Talentes und vernehmen die mitschwingende Kraft einer genial empfindenden Potenz. — Der Verlag hat alles getan, um durch eine vorzügliche Drucklegung dieser 24 Doppel-Lichtdruckblätter dem Reiz der Originale nichts zu nehmen. Die Blätter zeigen ein imposantes Format und dürfen in der geschmackvoll ausgestatteten Mappe zum Preise von 20 Mark als wohlfeil bezeichnet werden.

Richard Wanderer

46. **Alfred Sittard:** Das Hauptorgelwerk und die Hilfsorgel der Großen St. Michaeliskirche in Hamburg. Verlag: Boysen & Maasch, Hamburg 1912. (Mk. 1.—.)

Broschüren über Orgelneubauten sind an sich nichts Seltenes. Seltener sind unter ihnen jedoch diejenigen, die sich von überschwenglichen Lobreden auf den Meister und sein Werk, sowie von Personenkultus aller Art freihalten. Seltener sind ferner diejenigen, die eine über die engere Provinz ihres Erscheinungsortes hinausreichende Bedeutung zu beanspruchen berechtigt sind. Unter diese wenigen ist die am Einweihungstage der wiederaufgebauten St. Michaeliskirche in Hamburg erschienene Schrift aus der Feder Alfred Sittards ganz entschieden zu rechnen. Ist sie doch einer nicht nur dem Fachmann, sondern weiteren Kreisen von Musikfreunden verständlichen Beschreibung des zurzeit größten und bedeutendsten Orgelwerkes gewidmet. Sie enthält nicht weniger als 17 vortreffliche Klischees auf Kunstdruckpapier nach photographischen Aufnahmen und Zeichnungen, und läßt den Leser Einblicke in das Innere sowohl des Hauptorgelwerkes wie der Hilfsorgel tun. In ruhig sachlicher Art berichtet Sittard über die Geschichte des Baues und die Entwickelung des Planes zu dem Walckerschen Riesenwerke, dessen Dimensionen auf sehr gewandte Weise durch Vergleiche veranschaulichend. Die Grundsätze bei Entwurf der Disposition kommen außer in Worten noch in mehreren Tabellen klar zum Ausdruck, die besonders für den Sachverständigen von größtem Interesse sind. Die Schrift ist berufen, nicht nur die Aufmerksamkeit auf die darin beschriebene 163 stimmige Orgel von Walcker zu lenken, sondern überhaupt auf alle mit der Orgel in Berührung kommenden musikalischen Fachkreise anregend zu wirken vermöge des vornehm künstlerischen Standpunktes, von dem aus sie verfaßt wurde und für den der Name Alfred Sittards von vornherein bürgt. Sie ist zugleich die zuverlässigste Urkunde über dies glänzende Orgelwerk für jeden, der es unternimmt, über den Orgelbau der neueren Zeit zu schreiben, und deshalb nicht zu übergehen. Nicht ohne Interesse ist auch die Beschreibung der kleineren 40 stimmigen Hilfsorgel von Markussen, die für Oratorienaufführungen auf dem Norderlektor der Michaeliskirche errichtet wurde. Sie wurde unter besonderer Berücksichtigung der Bachschen Kantaten- und Passionsaufführungspraxis disponiert, ist aber auch ein gutes Solowerk. Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

MUSIKALIEN

47. **Philipp Gretscher:** Sechs Liliencron-Gesänge. op. 73. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

Diese Lieder verraten ein tiefes Einfühlen in die Empfindung, ja sogar in den Ausdruck der gewählten Gedichte, zumal wenn letztere

[1]) Als Proben bieten wir vier Zeichnungen im Bilderteil dieses Heftes. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schwermütiger Art sind. So ist z. B. gleich „Acherontisches Frösteln" ein Musikstück, das mit einfachen Mitteln, der ruhigen, in Gegenbewegung schreitenden Begleitung und der deklamatorisch behandelten Singstimme eine bedeutende Wirkung erzielt. Nicht minder gelungen ist „An eine Hand", wobei eine aparte und doch nicht gezwungene Harmonik den Eindruck verstärkt. „Sehnsucht" beginnt ruhig mit einer gleichförmigen Bewegung und steigert sich in Rhythmik und Ausdruck sinngemäß im engsten Anschluß an das Gedicht, um dann mit ergreifender Schlichtheit wieder zur anfänglichen, resignierten Ruhe zurückzukehren. Die lebhafteren, heiteren Gedichte Liliencrons sagen dem Komponisten weniger zu. Es ist ja eine alte Erfahrung, daß heitere Kunst schwerer zu schaffen ist als sentimentale. „Du hast mich aber lange warten lassen" erscheint mir nicht natürlich genug. Die durchlaufenden Achtelfiguren, die teils abwärts, teils aufwärts steigen, kommen mir einerseits gespreizt und andererseits ziemlich billig vor, auch müßte bei der Komposition dieses Gedichtes die Singstimme sich mehr in großliniger Melodie als in Deklamation bewegen. Dagegen ist bei „Mit der Pinasse" der Charakter des volksmäßigen Strophenliedes in Gesang und Begleitung aufs glücklichste getroffen. „Mit Trommeln und Pfeifen" dürfte infolge der Einwebung des vom Dichter besonders geliebten Hohenfriedberger Marsches ein wirksames Vortragsstück werden, obwohl es an musikalischem Wert hinter den anderen zurücksteht. Im ganzen angesehen, bedeuten die sechs Gesänge Gretschers eine schätzenswerte Bereicherung der Gesangsliteratur. F. A. Geißler

48. **Ernest Walker**: Sonata (en ut) pour Alto et Piano. Verlag: Schott & Co., London.
49. **B. J. Dale**: Phantasy for Viola and Pianoforte. op. 4. Ebenda.

In Großbritannien scheint neuerdings lebhafteres Interesse als bei uns für die Bratsche als Soloinstrument zu herrschen, vor allem weil Lionel Tertis für dieses Instrument in seinen Konzerten lebhafte Propaganda macht. Für ihn hatte York Bowen bereits zwei durchaus beachtenswerte, vom Verlag Schott veröffentlichte Sonaten geschrieben; auch die beiden obigen Werke sind offenbar für ihn komponiert. Er hat sie auch bezeichnet, doch bürgert sich seine Bezeichnung der Saiten durch wagerechte Parallelstriche (C 4 also ≡, G 3, D 2 und A 1) hoffentlich nicht ein. Beide Werke sind ein erfreulicher Beweis dafür, daß unter den jungen englischen Komponisten jetzt größere Talente als bisher zu sein scheinen. Der bedeutendere von den beiden oben genannten ist sicherlich Dale, wenngleich ich seine „Phantasy", deren Violastimme acht Seiten umfaßt, trotz ihrer wirklich herrlichen Einfälle im einzelnen als Ganzes ziemlich unerfreulich finde. Dale hat sich wohl zu sehr von Cyril Scotts Exzentrizität blenden lassen; seinen hypermodernen Tonbildern fehlt die Abgeklärtheit, Tonschönheit und auch wohl Formvollendetheit; es herrscht gar zu viel Unruhe im Rhythmus und in der Harmonik. Es wäre sehr zu bedauern, wenn sich der junge Komponist von diesen Fehlern in der Zukunft nicht freimachen könnte. Er könnte sich da ein Beispiel an Walker nehmen, der ungemein klar disponiert, dem Prinzip der Schönheit huldigt und sich vor allem an Brahms herangebildet hat. Fehlt ihm vielleicht auch Größe und Glut der Phantasie, um einst in die erste Reihe vorzurücken, so wird man doch stets diese seine Bratschen-Sonate mit Interesse anhören und mit viel Vergnügen spielen, zumal sie auch sehr dankbar ist und keineswegs wie die Dalesche „Phantasy" Virtuosität erfordert. Walker ist in erster Hinsicht Melodiker. Der erste Satz ist ein Andante, zu dessen Hauptthema Wagner (Duett am Schluß des „Siegfried") Pate gestanden hat. Schumann und Brahms sind die Leitsterne des Scherzo; das darin eingestreute Larghetto darf nicht süßlich vorgetragen werden. Der Schlußsatz ist ein reizendes Rondo, das erste Thema von herzbezwingender Einfachheit; dazu steht in brillant wirkendem Gegensatz ein feuriges in ungarischer Art. Wie das erste Thema dann als Fuge verwendet wird, ist ungemein geschickt. Die Wirkung dieser Sonate, deren Anschaffung allen Bratschisten aufs wärmste empfohlen sei, wird noch dadurch erhöht, daß Längen oder öde Stellen vollkommen vermieden sind.

50. **Friedrich Gernsheim**: Sonate No. 4 für Pianoforte und Violine. op. 85. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 6.—.)

In meiner Würdigung des Schaffens Friedrich Gernsheims anläßlich seines 70. Geburtstags („Die Musik", Bd. 32, 1909) habe ich besonders seine zweite Violin-Sonate op. 50 rühmend hervorgehoben. Im Vergleich mit ihr will mir vorliegendes Werk gar nicht so recht behagen. Es versteht sich bei einem Meister der Satzkunst wie Gernsheim von selbst, daß auch diese Sonate, die übrigens Henri Marteau gewidmet und darum in der Violinstimme etwas virtuos gehalten ist, schon durch ihre vollendete Form und ihre vornehme Tonsprache sehr bestechend wirkt, wie auch zahlreiche sehr feine harmonische Wendungen darin vorkommen, allein besonders über dem ersten Satz liegt eine mir zu akademische Kühle in der ganzen Erfindung und Empfindung; ich kann mich für diese Musik nicht recht begeistern. Sehr aparte Klangwirkungen bringt der zweite Satz, ein Intermezzo, dessen melodischer E-dur Zwischensatz sehr glücklich beginnt, im weiteren Verlauf aber etwas ermattet. Das fugiert beginnende glanzvolle Finale birgt in seinem Gesangsthema die glücklichste Erfindung in dieser Sonate und hat auch ein sehr anziehendes Gewand erhalten.

51. **Paul Ertel**: Suite im alten Stile für Violine und Pianoforte. op. 38. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

In altem Stil und doch modern ist dieses ansprechende kleine (viersätzige) Werk gehalten. Im Gegensatz zu der Gewohnheit der alten Meister beginnt Ertel mit einer flotten Gavotte; in der sehr frischen und wirkungsvollen Schluß-Gigue bringt er eine Musette, die sonst doch wohl nur als Mittelteil in Gavotten vorkommt. Die kleine Arie ist etwas trocken in der Erfindung. Sehr hübsch ist dem Komponisten das Menuett gelungen, das einen Kanon, erst in der Oktave und dann in der Quinte, bringt. Dilettanten werden gern zu dem nicht schweren Werkchen greifen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

52. **C. Faißt**: Sonate für Violine und Pianoforte. op. 14. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 6.—.)

Nicht uninteressant, aber ungleichmäßig in der Erfindung und auch trotz des fast in jedem Satz zeitweise wiederkehrenden pastoralen Charakters zu wenig einheitlich, auch unnötig unruhig durch eingestreute rezitativische Stellen, melodisch einfach, in harmonischer Hinsicht modern. Am wenigsten will mir der erste Satz sagen, am meisten der zweite langsame, dessen Mittelteil von keinem alltäglichen Gedankenflug zeugt. Hübsch wirkt das Scherzo durch seinen Taktwechsel und seine Melodik, aber das sogenannte Trio ist gar zu kurz und auch inhaltlos. Im Finale erinnert mich manches an Griegs G-dur Sonate; jedenfalls ist es geschickt auf Wirkung hin aufgebaut. Etwas dürftig erscheint mir die im freien Improvisationsstil gehaltene Einleitung dieses Finale.

53. **Elek Kirchner**: Cinq Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest. (Stimmen je Mk. 5.—.)

Fünf Streichquartette veröffentlicht ein bisher kaum bekannter Komponist auf einmal. Sie haben schon eine Weile in seinem Pulte gelegen, denn No. 1, op. 3 ist 1891, No. 2, op. 4 1892, No. 3, op. 5 1893, No. 4, op. 6 1896 und No. 5, op. 9 1900 komponiert. Musikalisches Neuland birgt keines dieser Quartette; sie bieten sämtlich gute, solide, natürlich sich gebende Musik eines in der Schule der Klassiker aufgewachsenen, feingebildeten Musikers, der mit dem klassischen Quartettstil sehr vertraut ist und seine Werke wohl hauptsächlich für Quartett spielende Dilettanten bestimmt hat. In seinem ersten Quartett hält er sich noch ziemlich an berühmte Muster, ohne sie sklavisch nachzuahmen; nach und nach lernt er sich freier bewegen. Schon das zweite Quartett hat mehr Physiognomie als das an sich gar nicht üble, wohlklingende und sehr spielgerechte erste. Im langsamen Satz des zweiten findet sich ein magyarischer Einschlag; am stärksten zeigt sich dieser im vierten Quartett, auf das ich besonders aufmerksam machen möchte, und im fünften; in diesen beiden ist auch die Erfindung am reichsten. Sehr hübsch ist im dritten Quartett das Trio des flotten Scherzo. Das Scherzo und Finale des vierten mutet wie echte Volksmusik an. Das fünfte ist mit Recht als Pastorale bezeichnet, vor allem wegen des ersten Satzes; besonders gelungen ist darin das Trio des Scherzo und das sehr wirkungsvolle Finale. In allen fünf Quartetten ist jedes einzelne Instrument dankbar behandelt, ist auch mancherlei Abwechslung in der Rhythmik, ohne daß diese irgendwie gesucht erscheint.

Wilhelm Altmann

54. **Erwin Lendvai**: Festmarsch für Orchester. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Partitur Mk. 2.—.)

Ein smarter Marsch, sehr effektvoll und sorgfältig instrumentiert, der gewiß gern gehört werden wird, wenn er auch nicht gerade eine zündende Melodik aufweist.

55. **August Scharrer**: Heitere Ouvertüre für Orchester. op. 20. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur Mk. 10.—.)

Ein ganz nettes, nach bekannter Methode geformtes Stück, wie man es von einem gewandten Musiker wohl erwarten darf. Es enthält scharf umrissene Gedanken von etwas sehr konservativ angehauchtem Charakter. Auch die ganze Verarbeitung und Instrumentierung bleibt in ganz bekannten Geleisen. Trotzdem dürfte es bei einem nicht zu anspruchsvollen Publikum wegen seiner Natürlichkeit und Eingänglichkeit eine gute Figur machen.

56. **W. Pogojeff**: Morceaux de Ballet, Petite Suite pour Orchestre. op. 8. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig. (Part. Mk. 3.50.)

Das Studium dieser Suite hat mir große Freude gemacht. Die Russen verstehen sich eben auf solche reizende Balletstückchen ausgezeichnet. Da ist auch nicht eine Note, die nicht hineingehörte oder nicht ihre Berechtigung hätte. Alle vier Stücke strömen einen solchen Duft aus und sind mit solchem Raffinement gearbeitet und instrumentiert, daß man sie immer wieder gern zur Hand nimmt.

57. **Rudolph Ganz**: Vier Klavierstücke. op. 23. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (je Mk. 2.— oder 1.50.)

Durch diese Erzeugnisse des bekannten Pianisten bin ich sehr enttäuscht worden. Man kann eigentlich gar nichts Gutes von ihnen sagen. Das gedankliche Material ist ledern, und auch an die Mache selbst ist nicht viel Sorgfalt gewendet worden. Das Beste ist noch: „Heldengrab." Davon geht etwas wie Stimmung aus.

58. **Volkmar Andreae**: Sechs Klavierstücke. op. 20. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (komplett Mk. 4.—.)

Da tritt doch dieser Künstler ganz anders an. Hier sind Gedanken, Leben, Stimmungen, an allem hat man seine Freude. Wenn man nur zwei Stücke vergleicht. Jeder von ihnen hat einen „Tanz" unter diesen Sachen. Was ist der von Andreae, ohne gerade neuartig zu sein, für ein reizvolles, interessantes Gebilde gegen den langweiligen von Ganz. Alle sind wirklich warm empfundene, phantasievolle Stücke, bei denen es sich lohnt, daß man auf sie aufmerksam macht.

59. **Otto Taubmann**: Zwei Männerchöre. No. 1: „Echo"; No. 2: „Sonnenaufgang." Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Part. je Mk. 1.—.)

„Echo": ein innig empfundenes, hübsches Strophenliedchen, bei dem nur einige schroffe Modulationen etwas aus dem schlichten textlichen und musikalischen Rahmen fallen. Über verschiedene Stellen in der Stimmführung ließe sich freilich auch streiten. — „Sonnenaufgang„ ist eine mächtig wirkende Komposition, die aber sehr bedeutende Anforderungen an die Ausführenden stellt. Der Autor hat das große Bild des Vorwurfes im Auge, meiner Meinung nach enthält aber das Stück doch zu wenig Gegensätze. Denn die vier Stimmen gehen immerfort zusammen, und der erste Tenor bewegt sich ohne Pause fast nur in der höchsten Lage, wofür die Sänger gewiß wenig dankbar sein werden. Es finden sich einige hübsche tonmalerische Stellen. In dieser Beziehung hätte aber der Text sicher auch noch mehr ausgenutzt werden können, ohne daß der großen Gesamtwirkung Abbruch getan worden wäre. Emil Thilo

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Das Französische Theater benutzt die ersten Wochen, um in bekannten Opern sein Solopersonal, das meist mit der Saison wechselt, vorzustellen. Die neue Direktion Coryn hat es nun verstanden, Solisten sowohl für die große als für die Spieloper zu engagieren, die allerverwöhntesten Ansprüchen gerecht werden. Da der neue Direktor, ein erfahrener Fachmann, auch auf die Hebung der Orchester- und Chorleistungen große Mühe verwendet, so werden selbst recht abgespielte Opern, wie „Lakmé", „Manon", „Mignon", „Hamlet", „Faust", „Vie de Bohême" (Puccini), „Hérodiade" und der schon interessantere „Sigurd" von Reyer, zu angenehmsten Kunstgenüssen. — Die Vlämische Oper, die im allgemeinen wegen ihres Repertoires und ihrer abgerundeten Gesamtleistungen viel Interesse bietet, eröffnete die Saison weniger glücklich. Erkrankungen erster und ungenügende Leistungen zweiter Kräfte brachten selbst Schwierigkeiten im Aufrechthalten des Spielplans. Die Wiederaufnahme von Litolffs „Tempelritter" ist nur als interessanter Versuch zu betrachten, und von mehreren Neuheiten belgischer Komponisten errang nur Potje's Musikdrama „Lorenzo Murano" einen Achtungserfolg. A. Honigsheim

BASEL: Bedauerliche Veränderungen im Personal beeinflußten bis heute das Opernrepertoire in so ungünstigem Sinne, daß als Folgeerscheinung von einer eigentlichen Baisse des Theaterbesuchs gesprochen werden kann. „Fidelio" eröffnete die Spielzeit. Es folgten etwas unter dem gewohnten Niveau stehende Aufführungen des „Lohengrin", während die Wiedergabe von Verdi's „Maskenball", der „Weißen Dame" und namentlich der „Götterdämmerung" glücklicherweise eine energische Steigerung der Leistungen zeigte. Unter den Darstellern ragten in der letzteren Else Kronacher (Brünnhilde), Paul Maier (Siegfried) und Hugo Leman (Hagen) als stilvolle, groß erfaßte Gestalten hervor. Gebhard Reiner

BERLIN: Ein Problem, ein schweres Problem: Aus wieviel, aus welchen Mitgliedern besteht das Ensemble des Königlichen Opernhauses? In diesem Taubenschlag ist ein fortwährendes Kommen und Gehen, dem die Feder des gewissenhaften Chronisten nicht folgen kann. Was eben noch ruhender Pol zu sein schien, hat der Vergänglichkeit seinen Tribut zu zahlen. Man muß sich zu einer Interessengemeinschaft mit dem überbietenden Amerika bequemen, das Sänger und Kapellmeister entführt. Was ist da noch niet- und nagelfest? Dafür gibts denn ein Probesingen von Halb-, von Viertelkünstlern, nur zuweilen von ganzen. Eine königliche Bühne sollte etwas wählerischer sein. Das Experiment ist der Ergebnisse wegen, nicht um seiner selbst willen da. Gäste sollen erscheinen, um frohe Feste zu ermöglichen. Wie es um die Kapellmeister steht, wissen wir — beinahe. Für Muck ist Emil Paur eingetreten. Leo Blech ist als zweifellos zu registrieren; Richard Strauß jedoch als möglich. Edmund von Strauß gibt Gastrollen. Ihr Machtbereich bleibt unverändert — begrenzt. Wir wurden zu „Aida" gerufen. Das Gast-Spiel sollte etwas Ernstes zeigen. Es war so übel nicht, was wir da hörten. Denn seit der verflossenen Saison verfügen wir über ein Caruso-Surrogat: Hermann Jadlowker. Es ist nicht leicht, ihm in völliger Disposition zu begegnen; denn seine Stimme ist eine von den nervösen, überempfindlichen, die launisch sind wie Aprilwetter. Aber seine Überempfindlichkeit fließt nicht etwa aus einem starken Geist. Von schauspielerischem Instinkt, von bewußter Anlage der Partie ist nichts zu spüren; und so muß auch der Vergleich mit Caruso hinken. Aber er hinkt nicht, sobald das Reinstimmliche zur Diskussion steht. Sein Tenor hat die feinen Schwebungen, die nur an den Auserwählten wahrzunehmen sind; er gehorcht einem vollendeten Geschmack, wird mit einem Können verwandt, das nur mit natürlichem Singinstinkt zu erreichen ist. So kann seine Stimme auch ohne die Unterstützung von Miene und Geste — Jadlowker hat stereotype Armbewegungen — Ausdruck werden; er findet seine Grenzen nur da, wo der Intellekt Sparsamkeit und Steigerungen gebietet. Es ist klar, daß der Wirkungskreis eines solchen Tenors nicht eben weit ist; und es ist überhaupt ein Zeichen der deklamationsmüden Zeit, daß das Metall einer Stimme als Ding an sich auf der Bühne triumphiert. Das geschah nun in „Aida"; so sehr, daß man den Eindruck nur an der stärksten Erinnerung messen konnte. Von ihm zu Knüpfer, den die Reife über sich selbst hinaus hat wachsen lassen, zu diesem mit dem Saft des Musikdramas genährten Knüpfer ist's ein großer Schritt...

Wo solche Stützen stehen, braucht man um das Schicksal einer Aufführung nicht besorgt zu sein. So konnten sie auch zwei Gäste nicht ernstlich gefährden: Emmi Leisner, die als Amneris bei allem Klangreiz, den ihr Alt entfaltete, doch noch mit der blassen Furcht zu kämpfen hatte; und Werner Engel, der als Amonasro nicht von reichshauptstädtischem Format war. „Aida" sitzt fest im Repertoire; sie hat — dank Leo Blech — ihre Tempi, die nicht immer echt italienisch sind, aber in der Mitte zwischen dem Temperamentvollen und dem Phlegmatischen schweben. Also: der Vorklang der Saison war ein kaum alterierter Akkord. Im Parenthese wäre zu bemerken, daß ein anderer Verdi, die weit vergänglichere „Traviata", mit einer halbreifen, aber nicht unbegabten Koloratursängerin Marianne Alfermann vorlieb zu nehmen hatte. — Dann kam an Stelle des Caruso-Surrogats der echte Caruso, anstatt des Afteritalienischen das Italienische. Der ruhige, allzuruhige Kurs der Oper wird gestört. Caruso ist eine periodische Erscheinung geworden. Er zieht nun durch die Welt, wie ein König begrüßt; er hat das Maß jener großen Sänger erreicht, die historisch werden. Nur daß jetzt im Zeichen des raschen Verkehrs und des schnellen Nachrichtendienstes die Sensation sich tausendfach vergrößert. Und doch ist Caruso nur ein Glückskind, in einer Umgebung geboren, die an ähnlichen stimmlichen Begabungen nicht eben arm ist; auch der Instinkt für das Gesangliche ist dort Gemeingut. Aber die Energie, der Wille zum Erfolg, die Abkehr von dem talentvollen Schmierentum der Heimat entrückt ihn

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinen Landsleuten, denen er ab und zu einen Brocken hinwirft. Ich erinnere mich noch sehr wohl, Aufführungen in Berlin mit Caruso erlebt zu haben, die schwach besucht waren. Nun aber hat sein Name die Patina des Legendenhaften angesetzt, nun ist Caruso eine stehende Rubrik der Zeitung geworden, nun wirken die Nebendinge stärker als das Wesentliche an ihm: seine Kunst, die gerade in der Reibung mit den Widerständen eines nicht mehr ebenso willigen Organs sich siegreich entfaltet. Der unvergleichliche Künstler brauchte nichts Neues mehr zu geben. Aber er gab es und wurde im „Maskenball" bejubelt. — Die Illusion des Romanischen zieht noch weitere Kreise. Allerhöchster Wille verordnete Auber's „Stumme von Portici", die der Wille der Allgemeinheit ablehnt. An sich ist es von Reiz, die Wirkung solcher Werke auf sich zu erproben. Hier von besonderem, weil eben Jadlowker als Masaniello dem Veralteten Leben einzuhauchen vermag. Sein Schlummerlied entschied den Erfolg. Und die zu stärkerer Aktion gehaltenen Chöre bewährten sich ausgezeichnet. Um so peinlicher berührte die Unschmiegsamkeit des neuen Dirigenten Emil Paur. Man muß sich doch fragen, ob kein anderer sich fand, Muck abzulösen. Die Gesinnungstreue allein tut's doch nicht. Herr Paur ist ein Orchesterleiter, gegen dessen musikalische Ehrenhaftigkeit nichts zu sagen ist. Aber zu den Dingen der Bühne steht er aus Beruf nicht in intimen Beziehungen. Die „Stumme" hat ihre Schuldigkeit getan und wird gehen.

Anno 1912 ist ein Zuwachs des Berliner Opernlebens zu melden: Während das Theater Direktoren und Stücke kinematographisch am halb ergötzten Beschauer vorüberziehen läßt, ist der Königlichen Oper im neuen „Deutschen Opernhaus" zu Charlottenburg eine ernsthafte Konkurrenz geboren. Hier haben wir die Mittelstandsoper. Man könnte von einem Widerspruch in sich selbst sprechen; denn eine Oper ohne den Luxus von Primadonnen, ohne Zubehör einer zeitgemäßen Inszenierung gibt es von Rechts wegen nicht. An diesen Forderungen waren ja schließlich alle künstlerischen Versuche gescheitert. Doch der Opernheißhunger der guten Bürgerkreise ist nicht zu unterschätzen. Hatten wir nicht gesehen, daß sie selbst dahin strömten, wo, wie draußen am Halleschen Tor, sich der Konservatorist seine ersten Sporen auf der Opernbühne verdiente? Also scheint doch auch der Wunsch, die Werke kennen zu lernen, die auf halbe Rationen gesetzten Bürger von Groß-Berlin zu beseelen. Die Ansprüche der Abonnenten werden nicht auf sich warten lassen. Überlassen wir es Direktor Georg Hartmann und den städtischen Körperschaften von Charlottenburg, Kunst und Budget in Einklang zu bringen. Ich muß sagen: Der Raum schon verbietet Sparsamkeit. Wo wird man die Stimmen finden, die hier durchdringen? Am „Fidelio" war die erste Probe aufs Exempel zu machen. Da war sich das Orchester unter Ignaz Waghalter seiner Aufgabe bewußt und sprach nicht mit vermehrter, aber mit der nötigen Lungenkraft. Die Nuancen werden kommen. Aber ich hatte das Gefühl, daß schon Kapellmeister und Bühne in ihrem Drang nach Verständigung in diesem Hause auf starke Hindernisse stoßen. Über das erforderliche Riesenorgan verfügt eigentlich nur Carl Braun-Großer, der Pizarro. Die Leonore Elsa Blands kann nur mit halber Stimme und halber Gesangskunst aufwarten, was im Falle der Leonore gar nichts ist. In Peter Lordmann, einem in allen Sätteln gerechten Bühnensänger, in Mizzi Fink, einer sehr brauchbaren, innerlich ein wenig unbeteiligten Sängerin als Rocco beziehungsweise Marcelline hörten wir Bekannte wieder und freuten uns dessen. Auch Alexander Kirchner als Florestan mag passieren. Mehrmals des Abends kam mir der Gedanke: Werden die hinter mir Sitzenden nicht unruhig werden? Nein, sie blieben ruhig, sie taten, als verständen sie alles.

Zu einem abschließenden Urteil ist die Zeit noch nicht da; hier muß ausprobiert werden. Und wir finden ja reichlich Anlaß dazu; denn diese Oper braucht ein gemischtes Repertoire. Sie kann sich nicht auf Schlager verlassen wie etwa die Kurfürstenoper, die das ernste Genre nach Art der Schlageroperette behandelt. Sie hatte ihre Sach' auf nichts gestellt. Oder auf weniger als nichts. Man kann nicht sagen: sie wankt jetzt; denn sie hatte nie gestanden. Sie hatte es nur vorgegeben. „König Harlekin", dreiaktiges musikalisches Schauspiel von Rudolf Lothar mit Musik von Georg Clutsam, war nach dem Treffer „Kuhreigen" von Kienzl ihr letzter Streich (den sie gegen sich selbst führte). Der gewiegte Opportunist Lothar, bereits mit einer mehrmonatlichen Vergangenheit als Theaterdirektor behaftet, ist hier auf seinem fortgesetzten Pürschen nach schlagkräftigen Ideen auf eine sehr brauchbare gestoßen. Die Harlekinfabel ist nicht alltäglich und wartet auf einen neuen Komponisten. Georg Clutsam ist ein zu guter Kenner der Musikliteratur, um selbständig zu sein; von der Kapellmeister- zur Kritikermusik wäre hier nur ein Schritt, wenn nicht auch die Instrumentation zu wünschen ließe. Palfi versteht sich auf das holde Gaukelspiel bunter Farben. Er sorgte auch hier dafür. Cortolezis dirigierte diese Stilmischung mit feinen Klangretuschen. Man kann diesen Durchfall gänzlich unbewegt zu den dicken Akten legen.

Adolf Weißmann

BREMEN: Von den Operndarbietungen der letzten Zeit ragte unter Cornelius Kuns Leitung eine Aufführung des „Fidelio" mit Hertha Pfeilschneider in der Titelrolle hervor. Mit Ausnahme des „Florestan", den Juan Spivak sang, war die Besetzung die frühere. Während der Bremer Freimarkttage gab es als Neuheit Leo Falls Operette „Der liebe Augustin". Ein hochbedeutendes Gastspiel war das von Hedwig Francillo-Kaufmann aus Wien als Violetta in „Traviata". Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Das Monnaie-Theater hat seine Pforten seit September eröffnet und seitdem unter der hochkünstlerischen Leitung Kufferath-Guidé wieder bewiesen, daß es wie früher auch in dieser Saison die erreichte Stufe hoher Leistungsfähigkeit behauptet. Das Solo-Ensemble ist zum größten Teil dasselbe geblieben und hat sich bisher in den beliebten Repertoire-Opern als in durchaus guter Verfassung gezeigt. Einige Neuengagements sind ausgezeichnet ausgefallen. — Zum Andenken an Massenet hatte man dessen Oper „Thaïs" wieder einmal einstudiert,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die zwar nicht zu den besten Werken des fruchtbaren Komponisten gehört, aber als Stück entschieden interessiert: Die gefeierte Courtisane Thaïs, eine Heidin, wird von einem Priester, dem sie sich in voller Nacktheit zeigt, zum Christentum bekehrt. Die berühmte Meditation für Solovioline, die wohl auch in Deutschland bekannt ist, muß hier jedesmal wiederholt werden. Die erste Novität waren „Königskinder" von Humperdinck in einer sehr guten französischen Übersetzung von Robert Brussel. Wie überall fand auch hier das Werk eine sehr freundliche Aufnahme — ohne aber Begeisterung zu erwecken. Die Kritik rühmt das gelungene Anpassen der Musik an die poetische Dichtung, die klangschöne Instrumentation, findet aber auch, daß durch allzu direkte Anlehnung an Wagners Prinzipien dem Ganzen das Originelle fehlt. Dem Publikum geht auch das Verständnis für das Märchen und das Symbol der Dichtung ab. Die Aufführung mit einer idealen „Gänsemagd", Mlle Bérelly, ist ausgezeichnet. Otto Lohse war für die drei ersten Aufführungen sowie für drei „Fidelio"-Aufführungen von Leipzig gekommen und wurde vom Publikum sehr warm empfangen.

Felix Welcker

DORTMUND: Stärker als im Vorjahr hat ein Personenwechsel auf die Oper eingewirkt, doch waren die bisherigen Aufführungen dank der künstlerischen Energie und dem pädagogischen Geschick des Direktors A. Hofmann, der vor wenigen Wochen sein 25jähriges Bühnenjubiläum beging, recht abgerundete Leistungen. Vor allen zeichneten sich aus die Wagnerschen Werke („Tannhäuser", „Meistersinger", „Walküre"), ferner „Carmen" (mit Wilhelm Herold als Gast), „Königskinder" und „Elektra", in denen sich die heimischen Kräfte, das Ehepaar Wildbrunn, die Damen Erregots-Busch, Schwarz und Aich, aufs beste bewährten. Die neuen Mitglieder Arnold und Gruder-Guntram erreichen noch nicht die Leistungen ihrer Vorgänger Scherer und Reisinger. Der Heldenbariton Gruder besitzt zwar eine einwandfreie Deklamation und großes Spielgeschick, blieb aber den Rollen des Sachs, Wotan und des Spielmanns im lyrischen Gefühlsausdruck und in der gesanglichen Reinheit noch manches schuldig. Wolfram war dem Orchester ein ebenso sicherer wie feinfühliger Führer.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die leidige Tatsache, daß die neuen maschinellen Einrichtungen im Königlichen Opernhause noch immer nicht ganz fertiggestellt sind, macht sich im Spielplan störend bemerkbar, da die Theaterleitung auf anspruchsvolle Werke überhaupt verzichten und das Publikum in vielen Fällen Nachsicht üben muß, wenn es sich um versagende szenische Einzelheiten handelt. Unter diesen Umständen bedeutete eine „Tannhäuser"-Aufführung mit Walter Kirchhoff in der Titelpartie ein Ereignis, ja ich gestehe gern, daß ich einem Tannhäuser, der Gesang und Spiel so wundervoll im Sinne Wagners zu vereinigen wußte, noch niemals begegnet bin. Neben ihm trat Sophie Wolf, die auf Engagement gastierte, als Elisabeth etwas zurück, hatte aber später als Aïda Gelegenheit, ihr schönes, wohlgeschultes Material und beachtliches Spieltalent zur Geltung zu bringen. Ob sie freilich die dramatische Sängerin ist, die wir neben Eva v. d. Osten als Nachwuchs für Marie Wittich brauchen, steht noch dahin. Ein anderer Gast, Otto Helgers, hat begründete Aussicht, in eine der ersten Bassistenstellen der Hofoper einzurücken; denn er empfahl sich als Sarastro und Mephistopheles durch ein riesiges, allerdings in der dunkelsten Tiefe noch nicht ganz feststehendes Material und ein geschicktes, charaktervolles Spiel. Fritz Vogelstrom sang erstmalig den Faust und verstärkte damit wieder die Wertschätzung, die er sich so rasch hier zu erwerben gewußt hat. Als Margarete ragte Magdalene Seebe hervor, die diese Partie nach langer Pause wieder einmal sang. Am Dirigentenpulte sitzt neuerdings öfters Kurt Striegler, der vom Korrepetitor demnächst anscheinend zum Kapellmeister aufrücken wird. Er hat sich bisher bei allen von ihm geleiteten Vorstellungen als ein ruhiger, sicherer und echt musikalischer Dirigent bewährt und wird sicherlich in Zukunft noch mit den höheren Zwecken wachsen.

F. A. Geißler

DUISBURG: Die Einweihung und Eröffnung des Duisburger Stadttheaters hat am 7. November in feierlicher Weise stattgefunden. Es war wirklich ein Freudentag für die große Industrie- und Hafenstadt, die nun zu ihren machtvollen wirschaftlichen Fortschritten mit ihrem neuen Musentempel auch einen solchen auf kulturellem Gebiet gefügt hat, und zwar in der Hauptsache durch die Kraft ihrer Bürgerschaft, die in Spenden vom kleinsten Betrag bis zu 200000 Mk. rund 1½ Millionen Mark für den Theaterbau aufgebracht hat. Natürlich sind auch die von der Stadt zu bewilligenden Restkosten noch ganz erheblich. Nachmittags erfolgte die Übergabe des Gebäudes durch dessen Schöpfer, Prof. Dülfer (Dresden), an den Duisburger Oberbürgermeister Geh. Reg.-Rat Lehr, woran sich ein eindrucksvoller Festakt mit Ansprachen im Foyer knüpfte. Zur festlichen Eröffnungsvorstellung hatte Direktor Ludwig Zimmermann „Wallensteins Lager" und die Festwiesen-Szene aus den „Meistersingern" gewählt, um vor allem einmal das zu zeigen, woran es in dem alten Tonhallen-Theater gefehlt hat: an einer technisch auf das allermodernste eingerichteten großen Bühne mit tiefem Hintergrund, Schiebebühne, Rundhorizont, plastischen Dekorationen usw. Die beiden Spielleiter Béla Duschak (Schauspiel) und Robert Leffler (Oper) wetteiferten miteinander, in lebendig bewegter Massenentfaltung ihr bestes Können zu zeigen. Alfred Fröhlich ließ Wagners Musik, einschließlich des einleitenden „Meistersinger"-Vorspiels, mit dem bedeutend verstärkten Duisburger Orchester prächtig erklingen. Der von Fabrikbesitzer Dr. Liebreich verfaßte „Vorspruch", der den Aufschwung der Arbeitsstadt Duisburg zur Kunststätte zum Gegenstande hatte, bleibe nicht unerwähnt. Das Innere des Hauses,[1]) in dem die Farben Grau, Grün, Braun mit diskretem Gold, im Foyer mit Orangerot dominieren, macht einen aparten Eindruck.

Karl Martin

ESSEN: Unser Stadttheater setzte mit einer prächtigen „Carmen" vielversprechend für

[1]) Außenansichten des neuen Theaters veröffentlichten wir im 1. Novemberheft. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die neue Direktion Maurach ein. Neben weniger Gelungenem stand dann eine achtenswerte Aufführung von „Samson und Dalila", sowie eine in Anbetracht der beschränkten äußeren Mittel schöne Wiedergabe des „Rheingold". Hierzu hatte Hans Wildermann den dekorativen Rahmen neu geschaffen. Auf eine modernen Grundsätzen folgende Inszenierung wird überhaupt von Dr. Maurach viel Wert gelegt, und dies kam auch den genannten Werken sehr zustatten. Max Hehemann

KÖLN: Im Opernhause fand am Allerseelentage Liszts theatralisch so wenig eindrucksvolle „Heilige Elisabeth" mit Wanda Achsel als poesiereicher, klanglich hervorragender Elisabeth eine vortreffliche Aufführung. Die mit Anstellungsabsicht aufgetretene Soubrette Stefanie May von Braunschweig erzielte als Page Cherubin so gemischte Eindrücke, daß erst nach weiterem Auftreten Definitives zu sagen sein wird. Über die Nichteignung des als Radames in „Aïda" aufgetretenen Dortmunder Sängers Ceslaus von Muschinsky für die hiesigen Verhältnisse waren sich Theaterdirektion und -Kommission ohne weiteres einig. Paul Hiller

LEIPZIG: Es war ein guter Gedanke der vortrefflichen Balletmeisterin des Leipziger Stadttheaters, Emma Grondona, des jungen Mozart ausgesucht zierliche und melodieenreiche Musik, die er 1778 zu Paris als „Freundstück" für Noverre, des Balletgewaltigen der Großen Oper, Ballet „Les petits Riens" unter dessen Namen schrieb, in Gestalt einer Balletpantomime für unsere Bühne zu retten, wie es Georg Göhler vor Jahren in Form einer Balletsuite für den Konzertsaal getan hat. Noverre's Handlung ging verloren. Emma Grondona hat ihren, aus einer kurzen zeitgenössischen Kritik im „Journal de Paris" noch schwach erkennbaren Grundgedanken — Heilung der Flatterhaftigkeit durch Eifersucht — beibehalten und eine nette Handlung dazu erfunden, die den nur leicht und flüchtig unterhaltenden Ton des schäferlich-anakreontischen Liebesgeplänkels jener Zeit durchweg wahrt und mit den beiden kleinen, den mächtigen Vorhang raffenden Putten einen unwiderstehlich possierlichen Extraspaß zum Schluß dreingibt. Die besten Balletkräfte der Leipziger Bühne, mit feinem Geschick ihre Pas mit der Musik bis ins einzelne zusammenstimmend, ertanzten dieser hübschen kleinen Uraufführung einen vollen Sieg. Eine anmutige Schloßterrasse mit steif verschnittenen Laubengängen und eine reiche, farbenfreudige Kostümierung nach Entwürfen des Leipziger Malers Leo Rauth gaben ihr den angemessenen äußeren Rahmen. Der dritte Kapellmeister Conrad — dem man neuerdings gar eine so komplizierte moderne Partitur, wie Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna" anvertraut, die doch ein Theaterblut und eine rhythmische Verve erfordert, wie es selbst nur wenige „erste" besitzen — leitete die kleine Première mit sinnigem lyrischen Empfinden und klanglicher Diskretion. Den Schluß machte unter gleicher Leitung eine saubere Neueinstudierung von Ignaz Brülls unverwüstlicher, auf die in Deutschland unwiderstehlichen Voraussetzungen: Militär und Rührung gestellter Volksoper „Das goldene Kreuz" mit Kases, als Charakterstudie ebenso feinem wie im letzten Akt ergreifendem Bombardon, Frl. Marx als sinniger Christine, Frl. Fladnitzer als kleiner, resoluter Braut Therese und Klinghammer, der in der Spieloper bei weiter verlebendigtem Spiel jedenfalls stimmlich am besten am Platze ist, als Mühlenwirt. Nietan vom Dessauer Hoftheater gab den weich-elegischen Gontran mit vornehmem Anstand und gesanglichem Geschmack. Walter Niemann

MÜNCHEN: „Oberst Chabert", Musiktragödie in 3 Aufzügen, Text und Musik von H. W. von Waltershausen kam nun auch in München, dem Wohnsitz des Autors, im Hoftheater zur Aufführung und errang sich einen überaus starken Erfolg, für den der Dichterkomponist persönlich danken konnte. Da das Werk hier bereits mehrfach besprochen wurde, erübrigt sich eine ausführliche Darlegung seines Inhaltes, und ich möchte nur kurz meine von dem Urteil mehrerer anderer Herren Referenten abweichende Ansicht darlegen. Überaus bewundernswert erscheint auch mir der straffe, konzentrierte Aufbau des Textbuches, das geradezu raffiniert in seiner unaufhaltsamen Steigerung angelegt ist. Vergleicht man die ziemlich langweilige Novelle Balzacs, nach der Waltershausen seine Oper bearbeitet hat, mit dem vorliegenden Buch, so erstaunt man über die Fülle dramatischen Lebens, die Waltershausen durch völlige Umänderung der Vorlage erreicht hat. Mit einer Knappheit, die man fast kinematographisch nennen könnte, drängen sich die Geschehnisse zu drei wirksamen Aktschlüssen zusammen; jeder Akt dauert nicht länger als 35 Minuten, und so kommen die Zuhörer wirklich fast nicht zu Atem. Allein diesen Vorzügen des Buches stehen nicht zu leugnende Nachteile für das Gesamtkunstwerk gegenüber. Der Stoff ist sicher in höherem Sinne nicht musikalisch, der Textdichter Waltershausen hat seinem alter ego, dem Komponisten, im allgemeinen gar zu wenig Gelegenheit zur Entfaltung spezifisch musikalischer Höhepunkte gegeben, und so erscheinen die beiden einzigen Stellen, an denen der Musik mehr Raum gegönnt wird, das Liebesduett und das Quintett, als opernhafte Einschiebsel, die den raschen Gang der Handlung aus im Drama kaum ersichtlichen Gründen aufhalten. Also, auf der einen Seite ist dies Textbuch fast zu kurz, auf der anderen Seite empfindet man die speziell der Musik wegen eingeschobenen beiden Ensembles — die einzigen der Oper — als stillose Längen. Dazu kommt, daß dem meisterhaften Dramatiker nur ein recht mäßiger Musiker zur Seite steht; die Untermalung der Handlung mit Musik ist ziemlich physiognomielos ausgefallen, die Vorbilder (Puccini und Strauß) werden allzu deutlich ersichlich, und besonders an den beiden Ensemblesätzen fällt der Mangel wirklich plastischer Melodik sehr empfindlich auf. Man hat das peinliche Gefühl, daß der Musiker Waltershausen nicht über den Dilettantismus hinausgekommen ist, was insbesondere die merkwürdige Mosaikarbeit (die die thematische Arbeit ersetzt), die oft wenig wählerische Instrumentation und das Herummodulieren durch alle Tonarten ohne Zweck und Ziel zu beweisen scheinen. Schade, daß der Autor, der sich auf

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

szenische Wirkungen wie kaum ein zweiter lebender Komponist versteht, nicht sorgfältigere musikalische Studien gemacht hat (er ist zwar Schüler Thuilles gewesen, hat aber gerade von den Vorzügen der Thuilleschen Schulung nicht allzuviel profitiert). Möglicherweise und hoffentlich entwickelt sich der Musiker in Waltershausen aus dem Dramatiker heraus zu größerer Eigenart; das Beispiel Wagners wird ihm zeigen, wie man, als großer Dramatiker und mäßiger Musiker beginnend, sich zu gleichartiger Höhe beider Faktoren entwickeln kann. Die Aufführung des Werkes unter Hofkapellmeister Röhr und Oberregisseur Fuchs war im großen ganzen recht lobenswert; nur hätte das Orchester zugunsten größerer Verständlichkeit der Worte etwas mehr gedämpft sein können, und sorgfältigere Überlegung hätte manchen nicht unwichtigen Verstoß der Regie (z. B. die sinnlose Ohnmacht Chaberts am ersten Aktschluß) vermeiden können. Die Hauptrollen waren mit den Herren Buysson, Schreiner, Hofmiller und Gillmann sowie Frl. Fay recht gut besetzt. Sie alle aber überragte turmhoch Brodersen in der Titelrolle, eine wahrhaft vollendete, vorbildliche, in der letzten Szene geradezu erschütternde Meisterleistung. Dr. Edgar Istel

SCHWERIN: Nach dem französischen Musikfest beherrschte „Monna Vanna" von Février weiter den Spielplan. Neueinstudierungen waren „Carmen" und „Die Zauberflöte". Für den erkrankten Carl Lang wurde Adolf Gröbke vorübergehend gewonnen, dessen Stimme herrlich klingt; sein José und Tamino standen auf bedeutender Höhe. Ottilie Schott, die neue jugendlich-dramatische Sängerin, verspricht Gutes für die Zukunft. Paula Uckos Stimme klingt schöner denn je. Gustian Kubach

STUTTGART: An die Uraufführung von „Ariadne auf Naxos" schloß sich eine „Richard Strauß-Woche" an, die das ganze musikdramatische Schaffen des Gefeierten von „Feuersnot" bis „Rosenkavalier" in glanzvollen, zum Teil vom Tondichter selbst geleiteten Aufführungen aufrollte. Den Höhepunkt dieser mit starker Anteilnahme des Publikums aufgenommenen großen Veranstaltung war die Aufführung der „Elektra" mit Zdenka Faßbender in der Titelpartie, Anna Bahr-Mildenburg als Klytemnestra und Richard Strauß am Dirigentenpult. Doch auch unsere einheimischen Kräfte, Hedy Iracema-Brügelmann (Diemut, Chrysothemis, Marschallin und Ariadne), Erna Ellmenreich (Salome, Rosenkavalier), Ida Hanger (Zerbinetta), Karl Erb (Bacchus), Hermann Weil (Kunrad), Albin Swoboda (Ochs von Lerchenau), Josef Tyssen (Herodes) und Max v. Schillings und Emil Gerhäuser als Leiter trugen Bedeutendes zum großen Erfolg bei. In einer literarischen Morgenunterhaltung rückte Max Steinitzer, der erste Strauß-Biograph, dem Publikum Richard Strauß auch als Mensch mit beredter und warmer Begeisterung näher. Die Klavier-Violin-Sonate op. 18 in feiner Wiedergabe durch Max v. Pauer und Carl Wendling und eine Reihe der abgeklärtesten und wirksamsten Lieder von Strauß, von Anna Schabbel-Zoder mit vollem Empfinden vorgetragen, bereicherte die schöne Morgenstunde auch musikalisch. Die letztgenannte Künstlerin errang auch zweimal als Leonore („Fidelio") hier noch großen Beifall. Die Rückkehr in das Repertoiregeleise vollzieht sich nun noch etwas stockend. Absagen und Probegastspiele für offene und demnächst offen werdende Stellen im Ensemble stören und erschweren den Gang des Betriebs. Entscheidungen sind noch nicht getroffen. Ich hoffe im nächsten Bericht große Gewinne in der Engagementslotterie für uns melden zu können. Bis jetzt waren die Gastleistungen nur Nummern vor der Ziehung. Oscar Schröter

WEIMAR: Anomaler Weise begann unser Hoftheater diesmal acht Tage nach der Eröffnung mit einer Oper. Und zwar war es Gounod's „Margarete", die Lise Thomasius in der Titelrolle Gelegenheit gab, sich den Weimaranern vorzustellen. Als erster theatralischer Versuch nicht übel. — Humperdincks „Königskinder", die zu Ende der vorigen Saison erstmalig vortrefflich in Szene gingen, wurden wiederholt. (Gänsemagd: Frl. Runge alternierend mit Frau Schultheß-Hansen.) Die Aufführung gehört mit zu den besten des Hoftheaters. — Zu einer vorzüglich einstudierten Erstaufführung kam, wenn auch etwas verspätet, Strauß' „Rosenkavalier". Gmür bot als „Ochs" eine Meisterleistung, und B. Gjertsen überraschte durch die sowohl stimmlich wie darstellerisch von bedeutenden Fortschritten zeugende einwandfreie Wiedergabe des „Oktavian". Franziska Keßlers (Marschallin) etwas spröde Stimme wollte sich nicht recht in das Ensemble fügen. Alle übrigen gaben ihr Bestes. Die Leistungen müssen umso höher bewertet werden, weil die ganze Aufführung nur mit heimischen Kräften und ohne Souffleur bewerkstelligt wurde. Das Orchester unter Raabes hingebender Leitung und die Regie von Schirachs ermöglichten einen Ehrenabend des Hoftheaters. Nur das Publikum blieb verhältnismäßig kalt. — Kienzls „Evangelimann", Lortzings „Zar und Zimmermann" (100. Aufführung) und desselben Komponisten gekürzte Jugendoper „Die beiden Schützen" zusammen mit dem heiteren Einakter „Die Opernprobe" gingen unter Grümmers Leitung neu einstudiert in Szene. Carl Rorich

KONZERT

ANTWERPEN: Im Konzertsaal ist es noch still. Die Gesellschaft „Peter Benoits Fonds" gab mit großem Erfolg zur Erinnerung an des großen vlämischen Meisters zehnjährigen Todestag an drei Abenden eine interessante Übersicht von zum Teil wenig bekannten Werken dieses Komponisten, der es sicher verdient, nicht der Vergessenheit anheimzufallen. Dem berufenen Benoitschüler und Dirigenten der Gesellschaft, Keurvels, gebührt der besondere Dank für seine aufopfernde Tätigkeit im Interesse seines berühmten Lehrers. — In einem symphonischen Volkskonzert unter Leitung Willems wurde dem guten Geschmack des Publikums durch unerquickliche, sogenannte Gesänge mit Orchester von Stony und Rasse geradezu Gewalt angetan. A. Honigsheim

AUGSBURG: Der hiesige Oratorienverein hat im April 1906 den von seinem immerfort strebend bemühten Dirigenten Prof. Wilhelm

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weber übersetzten „Kinderkreuzzug“ des Pariser Komponisten Gabriel Pierné mit Erfolg ins deutsche Musikleben eingeführt. Es war also nur natürlich, daß Pierné sein neuestes, von der Académie des Beaux-Arts (Institut de France) in Paris 1912 preisgekröntes Werk: „Franz von Assisi“, Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus in einem Prolog und zwei Teilen, französische Dichtung von Gabriel Nigond, ebenfalls seinem in Freundschaft verbundenen deutschen Vorkämpfer W. Weber zur Übersetzung und deutschen Uraufführung anvertraute. Dies Ereignis fand nun unter Aufgebot eines gemischten Chores von 200 Stimmen, eines ebenso starken Kinderchors, eines Orchesters von 70 Musikern und der benötigten Solisten, unter Anwesenheit des Komponisten am 1. November mit großem Erfolge hier statt. Der Textverfasser Nigond greift aus dem, was ihm die Historie und die fromme Legende über das Leben des Heiligen bot, acht Szenen heraus, die sich im Prolog als „Franziskus' Jugend“, „Franziskus und die Armut“, im ersten Teil als „Der Aussätzige“, „Schwester Klara“ und „Die Vögel“, im zweiten Teil als „Die Wundmale“, „Der Sonnengesang“ und „Franziskus' Tod“ darstellen. Wilhelm Weber hat sich bei der Übersetzung der Schwierigkeit der Anpassung der deutschen Worte an die vorhandene Musik mit großem Geschick entledigt, und eine Nachdichtung geschaffen, die auch an sich viele poetische Reize bietet, sich jedenfalls der Stimmung der Pierné'schen Musik überzeugend assimiliert. „Stimmung“, im künstlerisch edlen Sinne, ist deren Hauptcharakteristik. Und zwar von der wahrhaft erfrischend lebensfreudigen des Prologs „Franziskus' Jugend“, und der orchestral mit Elan einsetzenden im Verlauf in aller Farbenpracht schillernden Szene „Die Vögel“ abgesehen, eine der Milde, Teilnahme und Liebe ausstrahlenden Person des Heiligen entsprechend resignierte, beinahe müdemachende. Wie die tiefe Wehmut eines schönen Herbsttages mutet die Musik in der Hauptsache an, und auch die bis zur äußersten Exaltation gesteigerte Leidensstimmung in der musikalisch vielleicht bedeutungsvollsten Szene „Die Wundmale“ ist eine Entwicklung in diesem Sinne. Ich betone dies, weil damit die Bedingung einer gewissen angeborenen Disposition, zum mindesten einer momentanen, vorausgesetzt wird, um für die Eigenart des Werkes empfänglich zu sein. Der vornehmlichste Träger aller Ausdrucksmomente ist das Orchester, in dessen Behandlung Pierné eine ungewöhnliche Meisterschaft bekundet und dessen Farbenreichtum er mit bewundernswerter Differenzierung und Sensibilität verwendet. Dem symphonisch durchkomponierten, mit einigen markanten Leitmotiven durchsetzten Orchesterpart fügen sich die Singstimmen im deklamatorischen Stil ein, wobei auf seiten der Solisten ein ausgeprägtes rhythmisches Gefühl und Intonationssicherheit erwartet wird. Verhältnismäßig wenig und in unschwer zu bewältigenden Aufgaben ist der Chor beschäftigt. Eine eigentümliche Verwendung desselben gestattet sich Pierné insofern, als er ihn in der Szene „Die Wundmale“ durchweg entweder mit geschlossenem oder offenem Munde, ohne Text, zur Erhöhung der mysteriösen Stimmung mitsummen läßt. Was den „Tonsatz“ betrifft, so kennzeichnet ihn ein auffälliges Ignorieren alles dessen, was als Kunst der Stimmführung und dergleichen bisher geachtet wurde. Zur Nachahmung ist der Sport der Dreiklangsfolgen in Oktavlage, wie er in „Franziskus' Tod“ fast ausschließlich kultiviert wird, keinesfalls zu empfehlen, aber die Szene bekommt dadurch eine leichenfahle Färbung von ergreifender Wirkung. Für den Erfolg des ganzen Werkes dürfte die Besetzung der Partie des Franziskus ausschlaggebend sein. W. Weber hatte das Glück, in Dr. Karl Ludwig Lauenstein (München) einen geradezu prädestinierten Vertreter zu entdecken. Der eben erst in die Konzertlaufbahn eingetretene jugendliche Sänger machte förmlich Sensation mit seiner schönen, vortrefflich disziplinierten Stimme, der musikalischen Beherrschung und der warmfühlenden, intelligenten Gestaltung seiner hochanspruchsvollen Aufgabe. Von den übrigen Solisten seien noch Udo Hußla, Maria The Losen und Hildegard Bossi-Sigel erwähnt. Die Einzelstimmen in der Vogelpredigt sangen Mädchen des Blindeninstituts herzerfreuend rein und schön. Der gemischte und der Kinderchor hielten sich vortrefflich; das verstärkte Städtische Orchester spielte glänzend. Der Komponist und der verdienstvolle Dirigent Weber wurden nachdrücklichst gefeiert.

Otto Hollenberg

BERLIN: Der Königliche Hof- und Domchor, der aus seinem eigentlichen Heim, dem Dom, wegen dessen unglücklicher Akustik mit seinen Konzerten in die Singakademie übergesiedelt ist, führte aus Palestrina's sechsstimmiger „Missa Papae Marcelli“ das Kyrie, Sanctus und Benedictus, den achtstimmigen Psalm 50 von Leonardo Leo, zwei große achtstimmige Motetten („Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ und „Komm', Jesu, komm'“) von Seb. Bach, ferner das vierstimmige Ave Maria (über einer rätselhaften Tonleiter aufgebaut) von Verdi, zwei bisher unveröffentlichte Chöre („O Venus regina“ für Männerchor und das für sechsstimmigen gemischten Chor gesetzte Requiem „Seele, vergiß nicht die Toten“ von Hebbel) von Peter Cornelius, endlich ein „Terra tremuit“ für achtstimmigen gemischten Chor von Gernsheim auf. Alte wie neue Musik war mit gleicher Liebe vom Dirigenten Professor Rüdel einstudiert worden und erklang in herrlicher Vollendung; selbst die schwierigen Probleme, die Cornelius mit seiner kühnen Harmonie in seinem Chorsatz an die Reinheit der Intonation stellt, wurden mit absoluter Sicherheit gelöst. Das Schönste des Abends wurde mit den beiden Bachschen Motetten dargeboten — einfach eine Prachtleistung. Zwischen ihnen spielte Richard Rößler Bachs Chromatische Phantasie mit Fuge in klarer Gestaltung des Inhalts. — Der 2. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte zwei neue Werke: von Paul Scheinpflug die Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare und von Leo Blech „Waldwanderung“, ein symphonisches Stimmungsbild. Scheinpflugs Musikstück enthält manche keck hingeworfene, flott instrumentierte Partie; im ersten Drittel hat man die Hoffnung, daß sich das Ganze organisch entwickeln wird, dann aber zersplittert sich die Musik und fällt in Einzelheiten auseinander. Leo Blech kommt nach ein paar stimmungsvollen Einleitungstakten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ganz in das Fahrwasser der Kapellmeisterarbeit. Es klingt alles sehr schön, aber man vernimmt nur bekannte Wendungen aus bewährten Meistern. Tschaikowsky's Ouvertüre-Phantasie zu „Romeo und Julia", die Zweite Symphonie von Brahms und Beethovens große Leonoren-Ouvertüre bildeten den übrigen Teil des Programms. Man fühlte bei der Ausführung des Brahmsschen Werkes heraus, daß der Dirigent ihm innerlich ganz fremd gegenübersteht. Das lag nicht an der Kapelle, wenn die Musik nicht klang, sondern an der Art, wie Strauß sie herunterspielen ließ. Wie Brahms' Symphonieen angefaßt werden müssen, haben wir einmal wieder im Beethovensaal gehört, wo Max Fiedler an der Spitze der Philharmoniker die Akademische Fest-Ouvertüre und die zwei Symphonieen in c und D von Brahms dirigierte. Es war ein herrlicher Abend voll Jubel, ein wahrer Ehrentag des Orchesters unter der Führung Fiedlers, der voll Schwung und Feuer, mit feinstem Verständnis für des Tondichters Eigenart, mit innerster Hingabe an die Aufgabe ging und mit Herrscherwillen das Orchester führte. — Das 3. Nikisch-Konzert begann mit Schumanns Genoveva-Ouvertüre und schloß mit Beethovens Symphonie in A. Dazwischen spielte Carl Friedberg das Klavierkonzert in B von Brahms auf einem Ibach-Flügel, der gar zu wenig Ton hergab; auch faßte der Pianist den Klaviersatz zu virtuos an. Die Novität des Abends, eine Karnevals-Ouvertüre zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla" von Walter Braunfels, erwarb sich vielen Beifall; die Musik zeugt für glückliche Erfindung und weist manchen frappierenden Orchestereinfall auf. Die Themen haben Prägnanz der rhythmischen Fassung und werden kontrapunktisch geschickt verwertet, das Ganze ist architektonisch gut aufgebaut. Mir hat das Werk gefallen. — Paul Schmedes gab einen Liederabend, in dem er mit Begleitung der betreffenden Komponisten Liedergruppen von Theodor Streicher und Hans Hermann vortrug. Beide Musiker genießen unter den lebenden Lyrikern einen guten Ruf als Individualitäten. Mit Recht. Sie verstehen, das Gedicht mit ihrer Musik in der Stimmung zu erfassen und zu vertiefen, jeder einzelnen Wendung der Gedanken zu folgen. Mir erscheint Hans Hermann bedeutender in der unmittelbaren Wirkung, seine Erfindung natürlicher quellend, Intelligenz der Gestaltung und Inspiration gleichwertig, während bei Streicher mir der Intellekt vorzuwiegen scheint. Der Sänger setzte sein Können voll für die Musik der beiden Tonsetzer ein und mußte manches Lied doppelt geben.

Ernst Eduard Taubert

Das Sevčik-Quartett, das sich neuerdings nach seinem Primarius auch Lhotsky-Quartett nennt, bereitete einen ungetrübten Genuß mit dem als op. 80 veröffentlichten E-dur Quartett von Dvořák (das eigentlich op. 27 und sein zweites Quartett ist) und mit Beethovens F-dur Quartett op. 18, dessen Finale wegen eines Notendefekts beinahe hätte ausfallen müssen. Zum Schluß gab es Saint-Saëns' gutgemeintes, aber erfindungsarmes und trockenes, bisher auch einziges Quartett op. 112. — In ausgezeichnetem Zusammenspiel und sorgfältigster, liebevollster Ausführung im einzelnen wurden die drei Brahmsschen Klaviertrios von Georg Schumann, Willy Hess und Hugo Dechert vorgetragen. — Ein Hochgenuß war auch wieder der vierte Beethoven-Abend von Schnabel, Flesch und Gérardy; die G-dur Sonate op. 30 für Violine, die A-dur Sonate für Violoncell, das einsätzige B-dur Trio (aus dem Nachlaß) und das in Es-dur op. 70, dessen Mittelsätze ganz besonders herrlich gerieten, bildeten das Programm. — Das Ungarische Streich-Quartett bekräftigte den sehr günstigen Eindruck, den es schon im Vorjahr hinterlassen hatte; selbst Ravel's einen Prüfstein für vollendeten Quartettstil abgebendes F-dur Quartett geriet tadellos, wenngleich das Scherzo bei etwas langsamerem Zeitmaß nicht dieselbe zündende Wirkung wie kürzlich beim Flonzaley-Quartett ausübt. — Allen Respekt vor den ausgezeichneten Leistungen und dem gediegenen Programm der Deutschen Vereinigung für alte Musik, die aus der Cembalistin Elfriede Schunck, dem Geiger Emil Wagner und dem Viola da Gamba-Spieler Christian Döbereiner besteht; auf die Trio-Sonate op. 2 No. 2 von Buxtehude sei ganz besonders aufmerksam gemacht. — Künstlerische Eindrücke hinterließ das Konzert des Berliner Sängervereins (der früheren Caecilia Melodia); der Dirigent Max Eschke hat diesen Männerchor, der ein großes prächtiges Stimmaterial aufzuweisen hat, vortrefflich geschult; zur solistischen Mitwirkung waren die Sopranistin Lillian Wiesike und der Klaviervirtuos Dr. Mark Günzburg herangezogen worden.

Wilhelm Altmann

Im 2. Hausegger-Konzert, das mit Schumanns feinfühlig nachgeschaffener „Manfred"-Ouvertüre eröffnet und mit Schuberts großer C-dur Symphonie wirksam beschlossen wurde, gab es als Neuheit „Aubade" für großes Orchester von Cyril Scott. Dieses „Morgenständchen" entpuppte sich als ein nach Debussy'schem Rezept, aber ohne den Esprit des Franzosen angerichteter impressionistischer Stimmungsbrei, der trotz allem koloristischen Gewürz nicht sonderlich appetitanregend wirkt. Die ganze raffinierte Aufmachung vermag den Mangel an wirklichen Einfällen nicht zu verdecken, sodaß der Gesamteindruck höchst unerquicklich ist. Bewies der Dirigent auch mit dieser Neuheit wieder keine glückliche Hand, so muß anerkannt werden, daß die Leistungen des Blüthner-Orchesters am zweiten Abend erheblich besser waren, wenn sie auch die künstlerische Höhe des Vorjahres noch nicht erreichten. Emmi Leisner sang vier geistliche Lieder von Hugo Wolf mit Orgelbegleitung (Hans Winter). Die wohl nicht recht disponierte, sonst so ausgezeichnete Künstlerin vermochte mit diesen Gesängen keine tiefere Wirkung zu erzielen. — Das Kestenberg-Trio (Leo Kestenberg, Louis van Laar, Marix Loevensohn) befindet sich auf dem Wege fortschreitender künstlerischer Entwickelung, wie sein zweiter Abend (Dvořák op. 65, Tschaikowsky op. 50) in erfreulichster Weise bewies. — Im 2. Loevensohn-Konzert kam das Streichquartett op. 44 von Désiré Paque zur Uraufführung, ein gut gemachtes, solides Können bezeugendes Werk, dessen knappe, klare Ausdrucksweise und vornehme Haltung für den Tonsetzer einnimmt. Die Cellosonate

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

op. 116 von Max Reger ist nicht in allen Sätzen gleichwertig. Der zweite (Presto) und der vierte (Allegretto con grazia) überragen, was Erfindung, Gestaltungskraft und Konzentration anbelangt, nicht unerheblich die beiden andern, in denen die bloße „Arbeit" des öfteren bedenklich vorherrscht. — Die Pariser Musikzeitschrift „Revue Musicale S. I. M." veranstaltet in diesem Winter sechs der Entwickelung der modernen französischen Kammermusik gewidmete Konzerte, für die sie sich die ständige Mitwirkung der novitätenfreudigen vortrefflichen Loevensohnschen Vereinigung gesichert hat. Gleich der erste Abend ließ einen auch auf künstlerischem Gebiet zu beobachtenden Zug des französischen Nationalcharakters erkennen: die Fähigkeit, selbst minder Bedeutendes in einer Weise auszudrücken, daß der Hörer, wenn schon nicht gepackt, so doch immer angeregt und gefesselt bleibt. Das etwas zerfahrene Klavierquartett A-dur von Ernest Chausson wie die gehaltvollere Cellosonate von Guy Ropartz sind, was Urwüchsigkeit der Erfindung und Stärke des Gefühls anbelangt, nicht gerade hoch zu bewerten, aber die geistvolle Arbeit, die ganze Art sich zu geben hält das Interesse dauernd wach und läßt keine Ermüdung oder gar Langeweile aufkommen. Gabriel Fauré's bekanntes, klassizistische Spuren wandelndes g-moll Klavierquartett bildete den Schluß des Abends, dem durch Lolo Barnay's intelligenten Vortrag einiger Gesänge von Franck, Duparc und Fauré willkommene Abwechselung zuteil wurde. — Das Klingler-Quartett hob an seinem zweiten Abend, der außerdem Beethovens c-moll aus op. 18 und das G-dur Streichquintett von Brahms in bekannter Vollendung bot, ein Streichquartett in a-moll (noch Manuskript) von Robert Kahn mit starkem Erfolg aus der Taufe. Die Vorzüge des Tonsetzers — Musizierfreudigkeit, klares Gestalten, meisterhafte Arbeit — treten auch bei diesem Werk in die Erscheinung. Der Komponist weiß genau was er will und was er kann und vermag dieses sein Wollen und Können in den entsprechenden musikalischen Rahmen zu bannen. Die Folge ist jene künstlerische Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, die dem Schaffen dieses begabten Tonsetzers ihr charakteristisches Gepräge verleiht. Willy Renz

Drei große Pianisten geben mir Gelegenheit zu Vergleichungen: Moriz Rosenthal, Ignaz Friedman, Emil Sauer. Ich vermerke sie in ansteigender Linie. Rosenthal, der eminente Techniker und kühl überlegte Vortragskünstler, hat mir von je keine Bewunderung ablocken können. Zwar die Fuge aus Beethovens Sonate op. 106 so klar im Technischen und durchdacht im Aufbau zu hören, ist ein seltener Genuß, aber sowie es an die Empfindung geht, versagt dieser große Könner auffallend. Wie kann er das Thema zu den Brahmsschen Paganini-Variationen, diesen kecken und doch fast gemütlichen Einfall, so überhetzen, daß man fast nichts mehr versteht? Wie kann man Chopin's Melodieen so affektiert zerpflücken? Ignaz Friedman sehe ich mit Bedauern da angelangt, wo ich ihn seit Jahren hinlenken sah: beim Kraftmeiertum, in dem sein impulsives Künstlertum notwendig mehr und mehr erstickt. Chopin's Etuden sind schon fast nicht mehr anzuhören, so wie er sie verarbeitet. Aber überall blitzen noch Eingebungen seines gesunden kräftigen Temperaments durch. Soll das alles um billiger Podiumeffekte wegen draufgehen? Emil Sauer ist für mich der größte, ganz unerreichbare Konzertspieler. Er hat wohl nicht das Ernste, Schwerwiegende eines d'Albert, Lamond, Schnabel, dafür besitzt er aber eine Grazie und eine hinreißende Kraft der freien Rede wie keiner noch. Sein letzter Klavierabend erfüllte mich mit grenzenlosem Staunen vor solcher Kunst. — Auch Franz von Vecsey, dessen Kunst mir von einem Konzerte das Jahr zuvor nicht in besonderer Erinnerung geblieben war, rechne ich nach seinem diesjährigen Auftreten zu den Auserlesenen, weil dieser Geiger nicht nur über eine prächtige unfehlbare Technik, sondern auch einen tief leidenschaftlichen Ton und Vortrag verfügt. — Ernst Grósz ist ein tüchtiger Pianist, der auch gesund empfindet. Sein Partner Maximilian Troitzsch beherrscht seine Baritonstimme so wenig, daß man ihm abraten muß, öffentlich aufzutreten. — Iduna Choinanus ist eine Sängerin von Geschmack und Können, beides ist aber merklich begrenzt. Ihr Vortragstalent verweist sie vornehmlich auf ernste, getragene Stücke, wo sie auch durch ihre dunkel gefärbte Altstimme wirkungsvoll unterstützt wird. Lieder wie Schuberts „Der Einsame" klingen bei ihr verfehlt; sie nahm es zu langsam und viel zu wenig leichthin. Hermann Wetzel

Martha Groeck-Welter besitzt einen gut geschulten und kräftigen Sopran von angenehmer Klangfarbe. Die Brahmsschen Lieder gelangen ihr besonders gut. In Sam Fidelmann (Violine) und Joseph Szulc (Klavier) lernte man zwei tüchtige, ernste Musiker kennen. — Das Wiétrowetz-Quartett brachte in seinem ersten Kammermusikabend Werke von Mendelssohn, Mozart und Schumann zu Gehör. Gabriele Wiétrowetz möchte man für viele Stellen einen zarteren Strich wünschen, den beiden Mittelstimmen Gertrud Schuster-Woldan (II. Violine) und Herrn R. Heber (Bratsche) meist einen kräftigeren. Eugenie Stoltz (Violoncello) ist im Quartett besser an ihrem Platze, als wenn sie sich als Solistin hören läßt. Die Leistungen des Quartetts waren im ganzen befriedigend. — Dr. Felix Rosenthal (Klavier) und Hermann August Schwartzkopff (Violoncello) muß man wegen unzureichender Leistungen von weiterem Konzertieren abraten. Der Pianist hat wenigstens noch eine ganz annehmbare Technik aufzuweisen. — Dasselbe könnte man einem aus Arthur Andrae (Klavier), Robert Reske (Violine) und Walter Belling (Cello) bestehenden Trio empfehlen, wenn nicht der erste durch sein vorzügliches Klavierspiel die ganze Veranstaltung auf ein höheres Niveau gehoben hätte. Eine Erstaufführung gab es auch noch: Franz Mittler Trio, G-dur, op. 3. Der letzte Satz hat mir gut gefallen. — Agnes Fridrichowicz sang u. a. vier Lieder von Kahn mit dem Komponisten am Flügel. Die teilweise recht schweren Gesänge wurden von ihr mit gutem Gelingen vorgetragen. Eine klangvollere Mittellage wäre der sympathischen Sängerin zu wünschen. Max Vogel

Wanda Landowska gab einen Klavier- und Cembaloabend, der alle Freunde der alten Kunst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

angelockt hatte. Sie spielte auf dem Cembalo die g-moll Passacaglia von Händel, Bachs „Capriccio über die Abreise meines geliebten Bruders", vier Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" und trug außerdem einige Stücke von Mozart und Fr. Bach auf dem Flügel vor. Das Interessanteste brachten die Cembalovorträge, denn Frau Landowska's Klavierspiel ist nach meinem Gefühl zu nuancenreich und klingt auch durch ihre scharfe Anschlagstechnik etwas holzig und steif. Sobald sie aber am Cembalo sitzt und alle Farbenschattierungen und koloristischen Reize ihres Instruments zum Klingen bringt, dann hört man eine Künstlerin, die in der alten Musik lebt und die die Polyphonie der Klassiker ebenso stark zum Ausdruck bringt, wie die farbige Programmusik und intime Kleinkunst der Clavecinisten. Indes merkt man doch bald, daß sich das Cembalo mehr für virtuose, spielfreudige Stücke eignet, als für Bachsche Fugen. Ich höre jedenfalls alle Adagiogesänge, alles Ernste, Grüblerische der alten Klaviermusik viel lieber auf dem Flügel, der eine viel subjektivere und im Affektausdruck reichere Sprache besitzt, als das rauschende, im Ton schnell verklingende Cembalo, wenn auch die verschiedene Färbung der Themen und Kontrapunkte auf dem Flügel fortfallen muß. — Richard Singer ist mit seinen Klavierabenden, die „Das moderne Klavierkonzert seit Liszt" vorführen sollen, bei Sinding, Mikorey und Tschaikowsky angelangt, unter denen Mikoreys A-dur Konzert für die geschichtliche Entwickelung dieser Instrumentalform wohl kaum in Betracht kommt. Höchstens im Schlußsatz zeigt sich eine gewisse klavieristische Eleganz, die das Studium des Werkes rechtfertigen kann. Singer spielte das Stück schwungvoll und mit großer Virtuosität, doch klangen viele Partieen in Folge unökonomischen Pedalgebrauchs etwas verwischt und unklar. — Vitali's Chaconne, Tartini's D-dur Konzert und einige kleinere Stücke von Pugnani und Händel bildeten den klassischen Programmteil des Geigenkonzerts von Aldo Antonietti. Wie dieser ausgezeichnete Violinvirtuose die älteren Italiener spielt, ist bewundernswert. Seine Tongebung und Vortragstechnik ergaben ein treffendes Bild von der älteren Literatur. — Einen schönen Eindruck hinterließ auch George A. Walters Hugo Wolf-Liederabend. Ich hörte Stücke aus dem Spanischen und Italienischen Liederbuch, die der Künstler mit vollendeter Technik und schönem, innerlich belebtem Ausdruck sang. Georg Schünemann

Margarete Meyer-Norden brachte 24 Manuskriptlieder von 8 verschiedenen Komponisten zur Aufführung. Ein gewiß sehr anzuerkennendes Unternehmen, bei dem man nur leider die unzulänglichen Stimm- und Ausdrucksmittel der Konzertgeberin mit in Kauf nehmen mußte. Aus der Fülle des Gebotenen seien als gelungene Gaben hervorgehoben: Paul Ertels „Lebensbild", Perlebergs markant charakterisierender „Vorbeimarsch", Sigfrid Karg-Elerts inniges „Unverstanden" und Richard Kurschs gut durchgeführtes „Die Gefallene". Die Begleitung führte Arthur Perleberg künstlerisch aus. — Einen sehr schönen Mezzosopran besitzt Martha Oppermann, in dessen künstlerischer Beherrschung auch nur noch weniges zu tun übrig bleibt. Ihr Konzertpartner Otto Weinreich zeigte sich als guter Musiker und technisch auf der Höhe stehender Pianist. — Der Harfenvirtuose Luigi Magistretti, der in seinem Können wohl kaum übertroffen werden kann, erfreute wieder seine zahlreichen Zuhörer. Am meisten Bewunderung erregte die Darstellung der Chromatischen Phantasie von Bach auf seinem Instrument. — Wenig künstlerische Ausbeute brachte der Liederabend von Felix Brandes. Bedeutende Mängel der Stimmbildung treten zutage, und der Vortrag ist weichlich und wirkt einförmig. — Die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle wartete wieder mit vollwertigen künstlerischen Leistungen auf. Den Klavierpart führte Robert Kahn meisterhaft aus. Einen einzigartigen Genuß bedeutete das Oktett op. 166 von Schubert. — Die üppig quellende, metallreiche Sopranstimme von Angelika Rummel hört man immer gern. Leider war ihr Programm ziemlich einförmig und ihr Vortrag konnte es auch nicht reizvoller gestalten. — Anni Reh verfügt über eine wohlgebildete, leicht ansprechende, hohe Sopranstimme. Da auch intelligenter Vortrag hinzukommt, erheben sich ihre Darbietungen über den Durchschnitt. — Hohe künstlerische Kultur zeigt auch die angenehme Altstimme von Elsa Dankewitz. Besonderen Beifall erzielte sie mit den Liedern von Karl Kämpf, die der Komponist selbst am Harmonium und Klavier begleitete. — Einen Joseph Joachim-Abend gab der Geiger Carl Markees. Hohe technische Meisterschaft zeichnet den Künstler aus, wenn man auch seinem Ton manchmal etwas mehr Süße und Wärme wünschen möchte. Die Begleitung für dieses nicht alltägliche Programm (die beiden Konzerte und die Variationen Joachims) führte das Philharmonische Orchester unter O. Marienhagen zuverlässig aus. — Die sehr jugendliche Pianistin Nadia Chabap ist einmal zum Höchsten in ihrer Kunst berufen. Alle technischen Probleme löst sie restlos mit Selbstverständlichkeit, und man ist bei ihrem Vortrag ganz im Bann dieser gesund musikalischen Natur, die mit modulationsreichem Anschlag intelligent und geschmackvoll vorträgt. — Dr. Bernhard Ulrich (Gesang) und Hans Münnich (Klavier) konzertierten gemeinsam. Beiden kann man nur den Rat geben, fleißig zu studieren und nicht gleich wieder aufzutreten, denn in bezug auf das Technische befinden sich beide in bedeutender Ahnungslosigkeit. — Margarete Loewe besitzt eine hübsche Sopranstimme, aber die Höhe klingt scharf. Im Vortrag darf sie sich nicht zu aufdringlicher Brettlmanier hinreißen lassen. — Als gut versierte Geigerin von bedeutendem technischen Können führte sich Zetta Gay Whitson ein. Die Leitung des begleitenden Blüthner-Orchesters führte Theodore Spiering energisch und umsichtig aus.

Emil Thilo

Das 2. Konzert in dem Beethoven-Zyklus, den Felix Weingartner an der Spitze des Blüthner-Orchesters in Fürstenwalde dirigiert, erhob sich trotz der vielen mißlichen Nebenumstände zur Höhe eines künstlerischen Ereignisses. Zwar leistete sich das Orchester im langsamen Satz der Vierten noch einige böse Entgleisungen; aber der Schlußsatz verlor schon jeden Rest von Erdenschwere. Und vollends

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in der Leonoren-Ouvertüre No. 3 und in der Fünften entfachte Weingartner eine Spielfreudigkeit, Klangschönheit und Virtuosität bei den Musikern, daß man, ganz im Bann des Kunstwerkes, alles um sich her vergaß. — An dem Sonatenabend von Leila Doubleday (Violine) und Arthur Alexander (Klavier) wurde gute Hausmusik geboten. Alles wurde korrekt und verständig gemacht; aber das Spiel blieb indifferent. Sowohl bei Beethoven als bei Brahms bekam man nicht mehr als gerade das Vorgeschriebene zu hören. — Der Violinist Robert Reitz spielte Kompositionen von Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts. Sein warm beseelter Ton ist von voller Schönheit. Diesen Vorzug und ein bedeutendes technisches Können stellt er ganz in den Dienst der Sache, so daß man hier von einem idealen, genußreichen Musizieren sprechen kann. — Der Berliner Lehrer-Gesangverein zeigte sich auf alter Höhe. Wohlklang ist seine erste Tugend. Darin leistet die Sängerschar unter Felix Schmidts Taktstock wohl Unüberbietbares. Neben bekannten, oft gesungenen Chören erwiesen sich zwei neue Werke französischer Komponisten mit Brummstimmen und anderen abgebrauchten Effekten als unbedeutend. Armida Senatra brachte mit ihren rassigen, aber technisch nicht ganz einwandfreien Geigenvorträgen Abwechselung in das Programm. — Das Konzert von Lisa Tetzner (Gesang) und Cornelius Czarniawski braucht nur erwähnt zu werden, da beiden Veranstaltern noch die Konzertreife fehlt. — Auch der Lieder- und Duettenabend von Marita Wallis und Flora Moritz gehört in die Kategorie der unkritisierbaren Konzerte. Die beiden jungen Damen müssen erst ihr an sich vielleicht nicht übles Material beherrschen lernen. — Paul Reimers hat ein beifallsfreudiges Stammpublikum. Außerdem hat er, was man vulgär einen „Kloß“ nennt. Im zweiten Teil seines Programms machte sich die Ermüdung der Stimme schon empfindlich bemerkbar. Sein Vortrag ist fesselnd; aber er konnte nicht über die Gefühlsarmut einiger Gesänge von Alexander Schwartz hinwegtäuschen. — Ida Thornberg-Geelmuyden spielte Klavier. Ein scharfes Draufgehen mit steinhartem Anschlag vermochte nicht den ritterlichen Elan, den die h-moll Sonate von Liszt verlangt, zu ersetzen. Die romantischen Episoden waren ohne Poesie. Nun mangelte es auch noch an der restlosen Beherrschung der technischen Schwierigkeiten, des Verspielens gar nicht zu gedenken. Von einem erfreulichen Eindruck kann man also nicht sprechen, was um so mehr zu bedauern ist, als die Künstlerin Anlagen zu einem großzügigen Klavierspiel besitzt.

Walter Dahms

Mit einem interessanten, künstlerisch wertvollen Programm debütierte die Mezzosopranistin Elsa Rentsch-Howard; in der Ausführung der schwierigen Gesangstücke bekundete sie Intelligenz und musikalisches Verständnis. Ihre Stimme klingt voll und strömt meist frei und natürlich aus. Ihre schönste Lage ist jedoch die Tiefe. Dies sollte die Sängerin vor einem Forcieren der Höhe, die nicht mühelos genug anspricht, warnen, ebenso hätte sie Obacht zu geben auf eine leichtere, nicht durchweg den Vollklang des Organs in Anspruch nehmende Tongebung. Von den Liedern ihres Gatten Arno Rentsch, die Talent und ernstes Streben bekunden, gefielen besonders die beiden letzten „Stimme im Dunkeln“ und „Der Bergsee“. Eduard Behm, der auch als Komponist Ehren einheimste, begleitete mit gewohnter Meisterschaft. — Paula Weinbaum hat ihr schon früher herrliches Altorgan jetzt zu einer der schönsten und ausgiebigsten Stimmen der Gegenwart ausgearbeitet. Von wundervoller Wirkung ist ihre Tiefe und ihre gleichwohl mühelose, glanzvolle Höhe. Tongebung, Atemführung und Vortrag stehen auf der Höhe, sodaß es ihr nicht schwer wurde, mit ihren Vorträgen tiefe Eindrücke zu erzielen. Das einzige, was nach wie vor zu beanstanden ist, ist ihre Aussprache, die sehr der Verbesserung bezüglich der Deutlichkeit bedarf. Eduard Behm am Klavier war ihr ein kongenialer Partner. — Von außerordentlichem künstlerischen Erfolg begleitet war der erste Liederabend von Lula Mysz-Gmeiner. Wo diese seltene Künstlerin singt, wird man immer einer zielbewußten, mit der Ruhe der Meisterschaft durchgeführten Leistung begegnen, wie sie eben einer so exzeptionellen starken künstlerischen Persönlichkeit entspricht. Die Künstlerin war trefflich disponiert und brachte ihr herrliches Organ siegreich zur Geltung. Mit ihr teilte sich in den Dank des Publikums Eduard Behm, ihr langjähriger treuer Begleiter. — Toni Rößlers weiche Altstimme präsentierte sich in Gesängen von Caldara, Jommelli, Schubert, Tschaikowsky und Brahms recht günstig. Das Material ist nicht groß, aber gut gebildet. Eigentliche gesangstechnische Mängel traten nicht hervor; wohl aber zeigte sie warm beseelten Vortrag und eine deutliche Aussprache, so daß der Totaleindruck ein günstiger war. Richard Rößler, der die Gesänge ganz ansprechend begleitete, wußte freilich mit dem poetischen Gehalt von Beethovens Fis-dur Sonate nicht viel anzufangen und erledigte sich seiner Aufgabe in recht hausbackener Weise. — Charlotte Herpen hat nur im Vortrag und in der Sicherheit der ganzen mise en scène Fortschritte gemacht. Heroische Schattierungen oder dramatische Verve liegen ihr allerdings auch heute noch nicht, dagegen hat sie im Genre des Schelmisch-Graziösen, wie dem herziger Innigkeit ganz wesentliche Vervollkommnung erfahren. Ihre Stimme ist dagegen noch genau in demselben Stadium der Unausgeglichenheit wie früher. Höhe und Tiefe sind glanzvoll; trocken und oft flach dagegen ist die Mittellage. Hier wäre dringend Abhilfe nötig. — Weniger durch Kunst, als durch ihr schönes, nach der Tiefe zu besonders ausgiebiges Organ wußte die Altistin Maria Heumann zu imponieren. In technischer Beziehung hätte sie mannigfache Sonderlichkeiten der Aussprache und ein häufiges Hinüberziehen der Töne zu bekämpfen, auch wäre ihrem Vortrag mehr Verve und Temperament zu wünschen. Die Gesänge von Richard Wetz, die sie zum Vortrag gewählt hatte, erwiesen sich als ernste, gediegene Arbeiten eines strebsamen Musikers und wurden recht beifällig aufgenommen. — Thea von Marmont, die für ihren Liederabend ein interessantes, geschmackvolles Programm aufgestellt hatte, besitzt zwar nur eine im Volumen und im Umfang beschränkte Mezzosopranstimme; was die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sängerin aber mit diesem weichen und angenehmen, wenn auch nicht bestechenden Material leistet, ist anerkennenswert und erhebt sich weit über das Niveau der Durchschnittsleistungen. Sowohl in der Behandlung ihrer Stimme, wie in ihrem durchdachten, stilvollen Vortrag zeigte sich die intelligente, reife Künstlerin. Alexander Neumann erwies sich am Flügel als sattelfester Techniker. — Emilie Weißer ließ in Schumann, Schubert und Brahms ein wohlklingendes, ausgiebiges Altorgan hören, dessen Studien freilich nach seiten der Vokalisation und der Aussprache noch nicht als beendet anzusehen sind. Auch in rein musikalischer Beziehung wäre manches Fragezeichen am Platze; vielleicht wäre nicht alles so glatt abgelaufen, wenn nicht Otto Bake am Flügel gesessen hätte. — Minna Tube erfreute durch Natürlichkeit im Vortrag und eine so außergewöhnlich deutliche Aussprache, wie man sie bei Damen nur sehr selten antrifft. Ihr Organ, ein sympathischer Alt, bedarf freilich noch, was Tongebung betrifft, feinerer Schulung. Der Totaleindruck war jedenfalls ein überraschend günstiger. Fritz Lindemann am Flügel unterstützte sie wirksam. Emil Liepe

Margarete Küller (Alt) ist eine gewisse Begabung und stimmliches Material nicht abzusprechen; in puncto Vortrag muß sie aber noch viel lernen, ehe man ihr die Berechtigung, sich öffentlich zu produzieren, zuerkennen kann. — Der Cellist Joseph Preß konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester und erwies sich als Meister seines Instrumentes. Haydns D-dur und Dvořák's h-moll Konzert, op. 104 können kaum vollendeter interpretiert werden. Schließlich vereinigte sich Joseph Preß mit seinem Bruder Michael Preß zur Wiedergabe des wundervollen Brahmsschen Doppelkonzertes in a-moll. Es war ein großer Genuß, zumal die Philharmoniker unter der schwungvollen, aristokratischen Direktion Camillo Hildebrands mit hinreißender Begeisterung spielten. — Eine Pianistin von außerordentlicher Begabung ist Ella Jonas-Stockhausen. Mozarts F-dur, Brahms' f-moll und Liszts h-moll Sonate spielte sie in wahrhaft genialer Weise. Ihr Anschlag ist so fein nuanciert, ihr Vortrag von solcher Lebendigkeit und durchgeistigter Art, daß man sie unbedingt den bedeutendsten Künstlern des Klaviers einreihen muß. — Gertrud Noacks Sopran ist zwar von Natur aus klangvoll und entbehrt, besonders in dramatisch bewegten Episoden, nicht eines gewissen Reizes, doch muß die Sängerin bestrebt sein, ernsthaft weiterzustudieren. Besonders gilt es, ein klangvolles piano, sowie ein künstlerisch wirksames crescendo zu erzielen. — Clara Loock-Schettler muß ihre Gesangstechnik noch ganz wesentlich fördern, ehe sie in einem Hugo Wolf-Abend sonderlich interessieren könnte. Walter Fischer saß an der Orgel und gefiel sich in sonderbaren Experimenten. Manches Schöne bot er in der Begleitung, neben ganz unmotivierter Dynamik und Registerkombination. Die Fuge in der Regerschen Choralphantasie „Wachet auf" war in jeder Hinsicht ein Kabinettstück. Um so befremdlicher, daß Bachs berühmte Passacaglia in e-moll in unglaublichster Weise entstellt wurde. Dergleichen Modernisierungsbestrebungen sollten unterbleiben. Sie sind historisch nicht zu rechtfertigen und ebenso unangebracht wie gewisse Versuche, Bach, Händel u. a. „in moderner Aufmachung" instrumentiert aufzuführen. Die Ausführung der Regerschen Phantasie litt übrigens unter einer wenig plastischen Phrasierung, und die „Non legato"-Passagen erklangen fast durchweg staccato. Kirchen- und Saalakustik sind eben zweierlei. — Ungleich genußreicher gestaltete sich Bernhard Irrgangs 600. Orgelkonzert (auch ein Rekord!) im Dom. Bisher nicht veröffentlichte Werke von Vinc. Lübeck und Peter Keller (je ein Präludium und Fuge in E-dur, resp. d-moll), bei denen offenbar der große Sebastian Pate gestanden, leiteten das Konzert ein. Im weiteren Verlauf spielte Irrgang Bachs Präludium und Tripelfuge in Es-dur, in der die Bässe sich aber teilweise in einem Murmeln verloren, G. Schumanns gewaltige Passacaglia und Finale über b-a-c-h und H. Kauns „Abendstimmung" (Uraufführung), ein Werk von poetischer Feinheit und vornehmer Erfindung. Irrgangs Meisterschaft von neuem zu betonen, erübrigt sich hier. Dasselbe gilt von unserem unvergleichlichen Königlichen Hof- und Domchor, der sich unter Leitung Professor Rüdels um den Erfolg des Abends verdient machte. Palestrina's „Kyrie" aus der „Missa Papae Marcelli" und Motette „Haec dies" (beides sechsstimmig), Bachs achtstimmige Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", sowie Werke bekannter moderner Tonsetzer (H. Wolf, G. Schumann, M. Grabert) wurden mit höchster Vollendung gesungen. In welchem Renommee die „Domkonzerte" stehen, bewies das tausendköpfige Auditorium. — Suzanne Godenne ist eine Pianistin mit allen Vorzügen und Fehlern ihrer Nation. Sonderliche Tiefe besitzt sie nicht, dafür aber um so mehr Eleganz und technische Brillanz bei Chopin und modernen Franzosen (Debussy, Saint-Saëns u. a.). Die Lisztsche Bravourtechnik scheint ihr besonders gut zu liegen. Ihr Anschlag wird allen Nuancen gerecht (nur dürften die Baß- und Tenor-Kantilenen weniger „herausgestochen" werden). Die Passagen sind ein blendendes Glissando. Jedenfalls ein sehr beachtenswertes Talent. — Die Sopranistin Elisabeth Munthe-Kaas absolvierte ein vorwiegend modernes Programm. Die Stimme ist an und für sich von angenehmem Klang, doch sind weitere gewissenhafte Studien (betreffend besonders die Vokalisation und die Atemtechnik) sehr vonnöten. Der Vortrag vereint Geschmack und künstlerisches Empfinden. Der noch jugendliche Fritz Berend begleitete oftmals zu dezent und manieriert, sonst aber nicht übel. Carl Robert Blum

Der 1. Kammermusik-Abend von Elfriede Hirschfeld (Klavier) und Maximilian Ronis (Violine) brachte die c-moll Sonate von Grieg in unvollkommener Zusammenarbeit. Während es der Pianistin an jedweder Behandlung des Instrumentes fehlte, tat die Violine das möglichste, ihre Aufdringlichkeit durch übermäßig vibrierte Tongebung zu bekunden. Die Frage, ob es Jaques van Lier, der in dem a-moll Trio von Tschaikowsky den Cellopart übernommen hatte, eine Freude war, in dieser Besetzung zu musizieren, kann man schwerlich bejahen. — Warum Raoul von Koczalski Beethoven op. 57 spielt, ist mir unverständlich. Die Wiedergabe zeugte von einer

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

künstlerischen Unkenntnis, die man unbedingt verurteilen muß. Bei Chopin tritt dies weniger zutage, obwohl die c-moll Etüde in einer unverzeihlich verzerrten Art wiedergegeben wurde. Koczalski spielt sich selbst. Dies ist sein größter Fehler, da seine Person sehr wenig, von der Technik — die ihm schon als Kind in hohem Grade zur Verfügung stand — abgesehen, zu sagen weiß, was man am ersten an seinen Kompositionen erfährt. Seine Lieder sind matt, ohne jedwede Eingehung auf den Textinhalt. Hans Spies, der sie sang, verfügt über schönes Material und gute Schulung, doch ist seine Vortragsweise monoton. — Maude Mary Puddy ist eine bedeutende Pianistin. Selten habe ich eine so große Auffassung von Beethovens op. 111 wahrgenommen wie hier. Das Non legato-Spiel ist überaus groß, desgleichen Passagen, Akkorde und Triller. Wenn auch die Wärme etwas fehlt, so kann ich doch nichts anderes sagen als: ein bedeutendes Talent, dessen Zukunft gesichert ist. — Sehr im Anfange des Cellospieles steht Lotte Hegyesi, während Karl Rehfuß noch keine Ahnung vom Kunstgesang hat. Mit gutem Geschmack, doch ohne Wärme, begleitete Walter Fischer. — Hortense Tombeur hat eine schöne Stimme und guten Geschmack; jedoch ist die gesangliche Ausbildung zum mindesten mangelhaft, was denn auch bei der Arie „Es ist vollbracht" zutage kam. Ich wünsche der Dame einen anderen Lehrer, der die Stimme frei entwickelt und ihre Schönheit fördert. Der Pianist Louis Closson verfügt über respektable Technik, die dazu benützt wird, rein virtuos und äußerlich zu wirken. August Göllner begleitete trocken, akademisch. — Ein kleiner Geigenkönig, Pepa Barton, spielte so recht wie ein urwüchsiges Kind, das seine Freude am Tönen seines Instrumentes hat. Es war ein wahres Vergnügen, das Menuett G-dur von Beethoven von dem Zehnjährigen zu hören, so recht naiv, so tonal rein, so schön in seinem Rhythmus. Frisch und froh faßt er die Sachen an, ohne angelerntes und einstudiertes tieferes Erfassen, das nicht seine Natur ist. Die Wahl des Programms war sehr gut, und dem Lehrer dieses Kleinen sei Dank gesagt für das Eingehen auf eines Kindes Geist. Dasselbe gilt von seinem Begleiter V. Blaha-Mikesch, der sich bereitwillig dem tüchtigen Pepa unterordnete. — Für Severin Eisenberger, der in der Mitte von Künstlertum und Virtuosentum steht, heißt's nun wählen. Hinauf zur Höhe, oder hinunter zu Selbstzweck und pianistischer Eitelkeit. Er ist Künstler und Virtuos, ohne daß das eine das andere überwiegt. Es sind große Momente in seinem Spiel, doch bleiben es immer nur Momente. Einige Stellen aus Schumanns Kreisleriana sind in der Tiefe erfaßt, während in der Chopin'schen b-moll Sonate das äußere virtuose Spiel mehr zur Geltung kommt. — Der Dirigent Heinrich Laber ist ein sehr geschickter Kapellmeister, der die Sechste Symphonie von Glazounow, die nicht mit zu den besten Kompositionen dieses Meisters gehört, gesund und kräftig wiedergab. Auch Klose und Schillings kamen in dieser Art zu Gehör. Laber müßte, um seine intimeren Fähigkeiten besser zu zeigen, an der Spitze eines anderen Orchesters stehen, da das Blüthner-Orchester sehr viel verschweigt, was des Dirigenten Sprache zugute käme. Amélie Klose gemahnt in ihrem Spiel an eine längst vergangene Zeit, in der man nur mit einer gewissen steif-höflichen Form der Kunst zu Leibe ging. Ihrem Klavierspiel fehlt Frische, Saft und Kraft. Laber tat sein Bestes, César Franck und Serge Liapunow nicht unter den Händen von Amélie Klose dahinsterben zu lassen. — Ein tüchtiger Musiker ist Cornelius Czarniawski, sowohl als Pianist wie als Komponist. Sein Präludium und Fuge e-moll verrät von einem positiven musikalischen Können. Er scheint kalt und verschlossen, und dennoch sagt sein Innerstes von Wärme. Dies bezeugten Chopin und Schumann, deren Wiedergabe auch auf technischem Gebiete ihrem Geist entsprechend zur Geltung kam. — In großer Form erledigte Bruno Eisner seinen ersten Klavierabend. Sein Können ist gereift. Technisch sowie auch musikalisch leistet er, von einem natürlichen Musikinstinkt unterstützt, gesunden und markigen Pianismus.

Hanns Reiß

BOSTON: Die Bostoner Saison begann wie gewohnt mit den Symphonie-Konzerten. Sie sind in diesem Jahre besonders wichtig, da Dr. Muck als Dirigent wiederkehrte. Man erwartete, daß die Plätze teurer werden würden, und daß eine noch größere Nachfrage nach ihnen herrschen werde als zur Zeit des ausgezeichneten Dirigenten Max Fiedler, aber das war nicht der Fall. Die Preise waren ein wenig niedriger (die Plätze werden jährlich meistbietend versteigert), und einige Billets blieben übrig. Muck wurde jedoch mit einem Willkommen empfangen, der ihm gefallen haben muß. Als er im ersten Konzert eintrat, erhob sich das Orchester und blies einen Tusch, das Publikum erhob sich ebenfalls für einige Zeit. Der Dirigent bewies bald, daß er in den vier letzten Jahren noch gewachsen ist. Seine Wiedergabe der „Eroica" war gut abgewogen; er versuchte nicht neue Lesarten in das alte Werk hinein zu interpretieren. Seine beste Leistung waren die Brahmsschen Variationen über ein Haydnsches Thema (op. 56a), die ich noch nie so gut gehört habe. Liszts „Mazeppa" machte guten Effekt. Die erste Solistin, Mme. Rappold, eine amerikanische Sängerin, war nicht bemerkenswert. Sie sang Elisabeths: „Dich teure Halle" und „Wie nahte mir der Schlummer". Wir freuten uns, nach einigen Jahren Sgambati's Symphonie wieder zu hören. Man kann die italienischen Symphoniker an wenigen Fingern einer Hand aufzählen. Das Orchester befindet sich in dieser Saison in ausgezeichneter Verfassung. Dr. Muck findet ein Instrument, auf dem sich gut spielen läßt. Aber wir dürfen nicht vergessen, wem wir dies Instrument verdanken. Die Güte des Bostoner Symphonie-Orchesters ist das Ergebnis der sorgsamen Arbeit eines Mannes. Er wählte junge Künstler, die mit dem Orchester wuchsen, und entließ solche, die seine Entwicklung hemmten. Das Bostoner Symphonie-Orchester verdankt seinen hohen künstlerischen Rang ganz besonders Wilhelm Gericke.

Louis C. Elson

BREMEN: In stilvoller Weise feierte der Bremer Lehrer-Gesangverein sein 25jähriges Bestehen durch Festakt, Jubiläumskonzert und Bankett. Drei Dirigenten haben diesen auch auswärts hochgeschätzten Männer-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chor zu der jetzigen Höhe geführt: Martin Hobbing, Prof. Panzner und Ernst Wendel, dem der Senat wegen seiner Verdienste um das Musikleben Bremens soeben den Professortitel verliehen hat. Auf dem Programm des Jubiläumskonzerts stand eine Neuheit von Wendel „Das Reich des Gesanges" für Chor und Orchester, op. 13. Diese Komposition, der ein Gedicht von Körner zugrunde liegt, ist dem Lehrer-Gesangverein zu seinem Jubeltage gewidmet. Es ist ein tüchtiges, stimmungsvolles, edles Werk, das anderswo ebenso großes Interesse erregen wird, wie einige der früheren Chöre des Komponisten. — Im 1. Phil harmonischen Konzert war der Vortrag von Schumanns a-moll Konzert durch Emil Sauer eine Meisterleistung. Das 2. Konzert brachte Hugo Kauns ernste c-moll Symphonie, op. 85, deren Sätze leider einen etwas zu gleichmäßigen Charakter in der Farbe tragen. Die Solistin, Elena Gerhardt, brillierte mit ihrem Vortrag in Liedern von Strauß und Wolf; feinsinnig wie immer war die Begleitung von Jul. Schlotke. — Im Solistenkonzert von Prof. Bromberger (Mozarts d-moll Phantasie und Brahms' Walzer op. 39) lernten wir eine sympathische Sängerin, Johanne Schot aus dem Haag, und eine vielversprechende jugendliche Geigerin von hier, Lenta Pinette, kennen. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Das Konzertleben wird diesen Winter im Zeichen der „Gastdirigenten" stehen, denn sowohl die Concerts populaires, als auch die Concerts Ysaye sind ohne Oberhaupt, und wie es mit den Konservatoriumskonzerten nach dem Tode Tinel's werden wird — man spricht allgemein davon, daß Ysaye, der aber für sechs Monate nach Amerika verpflichtet ist, Direktor werden soll — weiß noch niemand. Auf jeden Fall ist es interessant, die besten auswärtigen Pultvirtuosen vorüberziehen zu sehen. Ysaye leitete vor seiner Abreise nach Amerika ein Mozart-Festival: „Jupiter"-Symphonie, d-moll Klavierkonzert (Raoul Pugno) und Requiem (Deutscher Gesangverein). Letzteres Werk, hier so gut wie unbekannt, hatte eine enorme Anziehungskraft ausgeübt, die aber nur zum Teil befriedigt wurde. Der Chor sang sehr schön, das Soloquartett war mittelmäßig, und dem Dirigenten fehlt die Routine für Chorleitung. Dagegen erfuhr die Symphonie eine einwandfreie Wiedergabe, und Pugno wurde sehr gefeiert. — Die Concerts populaires hatten den Pariser Dirigenten Sechiari engagiert. Er erwies sich als sattelfester, intelligenter Kapellmeister; die C. Franck'sche Symphonie, die „Scheherazade" von Rimsky-Korssakow und der „Zauberlehrling" von Dukas wurden ausgezeichnet gespielt. Der Geiger Capet zeigte sich mit dem Bachschen Konzert in E und der F-dur Romanze von Beethoven als nobler Künstler. — Über das 1. „Philharmonische Konzert" kann ich nicht berichten, da ich dazu keine Einladung erhalten habe. — Edith Walker und Kreisler gaben je ein Rezital, das den gewohnten Erfolg hatte.
Felix Welcker

DORTMUND: Ein Orgelkonzert unseres westfälischen Landsmannes, des Organisten Middelschulte aus Chicago, der u. a. in der Fantasia contrappuntistica von Bach-Busoni (vom Spieler für Orgel übertragen) mit erstaunlicher Technik überraschende Klangmischungen verband, eröffnete die gegenwärtige Saison, und in meisterlicher Weise gab Bonnet-Paris einen Überblick über die französische Orgelliteratur. Das 25jährige Jubiläum des Philharmonischen Orchesters und seines Leiters Hüttner veranlaßte mehrere Orchesterkonzerte, die den Zeitraum deutschen Schaffens von Bach bis Strauß und Reger umfaßte. Erhöhtes Interesse erregten Haydns Symphonie concertante, op. 84, und Mozarts Pariser Ouvertüre, wozu der Mozart-Verein in Dresden das Notenmaterial zur Verfügung gestellt hatte. Marteau spielte das Beethovensche Violinkonzert wie immer sehr eindrucksvoll, und in Werken von Wagner, der e-moll Symphonie von Brahms und dem „Don Juan" von Strauß zeigte sich der innige Kontakt zwischen Hüttner und seinem tüchtigen Orchester. Max Schillings dirigierte seine symphonische Dichtung „Seemorgen" und die schwer zugänglichen, von Willy Merkel kraftvoll gesungenen „Glockenlieder". Eine hinreißende Wirkung erzielte die Tondichtung „Zu einem Drama" von Gernsheim, die der greise Meister mit jugendlicher Elastizität dirigierte. Auf einem sich anschließenden Bankett hob Oberbürgermeister Dr. Eichhoff die Verdienste der Jubilare um die musikalische Kunst im allgemeinen und um die Stadt Dortmund im besonderen gebührend hervor. — Der Musikverein brachte unter Janssen Wolf-Ferrari's „La vita nuova" und „Talitha Kumi" (Tochter des Jairus) zu abgeklärter, klangschöner Wiedergabe mit den Solisten Emma Tester und den Herren Geiße-Winkel, Wildbrunn, Ziegler und G. Thiele (Orgel). — Mit einer sorglich vorbereiteten Aufführung des „Paulus" von Mendelssohn bewährte die Musikalische Gesellschaft unter Holtschneider ihren alten Ruf; verdienstlich wirkten mit die Solisten Frau Schmidt-Illing, Kammersänger Kalweit und Geßner. Alte, liebe Lieder von Schubert, Schumann und H. Wolf bot uns mit klarem Bariton und gutem Ausdruck G. Voigt aus Leipzig. In den Symphoniekonzerten fanden von zwei Neuheiten eine Symphonie von Baußnern wenig, eine solche von H. Zöllner unter eigener Leitung viel Anklang. Ein Konzert des Lehrergesangvereins unter Laugs machte uns mit der Berliner Trio-Vereinigung (Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld) bekannt, die in Werken von Beethoven und Mendelssohn großen Erfolg hatte. Bram Eldering und Grützmacher (Köln) spielten im Verein mit Janssen je ein Trio von Volkmann und Kiel, zwischen denen Meta Reidel (Amsterdam) eine Anzahl Lieder zu künstlerischem Vortrag brachte.
Heinrich Bülle

DRESDEN: Im 2. Symphoniekonzert der Serie A gedachte die Königliche Kapelle pietätvoll des allzufrüh abgeschiedenen Wilhelm Berger durch eine Aufführung seiner Zweiten Symphonie h-moll. Das Werk erfreut durch reichen gedanklichen und seelischen Gehalt sowie durch die klare, durchsichtige Form und interessiert besonders durch die Folgerichtigkeit, mit der der Komponist einige Hauptthemen in allen Sätzen verwendet. Klangschön, ernst, voll tiefer Empfindung und vom Hauche einer wehmütigen Resignation umweht, hinterließ die Symphonie, die in Adolf Hagen einen liebe-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vollen und in alle Feinheiten eindringenden Interpreten fand, einen nachhaltigen Eindruck, der nach dem wunderschönen Adagio wohl am stärksten war. — Der Mozartverein gedachte in seinem 1. Konzert dankbar seines vor zehn Jahren verstorbenen ersten Leiters Alois Schmitt durch Aufführung von dessen bedeutender „Elegie" für Streichorchester, Harfe und Orgel. Ottilie Schott, deren Sopran nicht immer tadellos rein klang, und Ernst Schnorr von Carolsfeld (Orgel) waren die Solisten des Abends, der von Otto Richter mit soviel Temperament geleitet wurde, daß er gegebenenfalls als der denkbar beste Nachfolger des noch an den Nachwehen langer Krankheit leidenden Max von Haken gelten könnte. — Ein holdes Wunder erschien in der Person des zwölfjährigen Geigers Jascha Heifetz, in dem sich der Genius der Musik verkörpert zu haben scheint, sodaß man in das ihm vorausschallende Lob nur mit staunender Begeisterung einstimmen und dem begnadeten Knaben eine wohlbehütete Zukunft wünschen konnte. — Von den Solistenkonzerten, die sich in diesem Winter besorgniserregend häufen, seien Liederabende von Luise Ottermann und Helga Petri sowie Klavierabende von Emil Sauer und Otto Weinreich als über das Durchschnittsmaß hinausragend genannt. Der neu eröffnete Kaps-Saal, der bei intimster und moderner Einrichtung auf feinere musikalische Darbietungen berechnet ist, bewährt sich sehr gut und kommt einem fühlbar gewesenen Bedürfnis entgegen. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das erste der beliebten großen Orchesterkonzerte gestaltete sich zugleich zu einer Huldigung für den städtischen Musikdirektor Prof. Karl Panzner, der am gleichen Tage (28. Sept.) sein 25jähriges Dirigentenjubiläum feiern konnte. Er dankte für die Ovationen durch die Zugabe des Meistersingervorspieles, das kaum je einmal so faszinierend geboten worden sein dürfte, wie in dieser Festesstimmung. Als Neuheit wurde ein Klavierkonzert von F. Max Anton gebracht. Der Komponist führte das von einer großen Begabung zeugende, etwas unbändige, aber frisch erfundene Werk selbst vor, von Panzners Orchester ausgezeichnet begleitet. Viel Anklang fand auch die Symphonie in f-moll von Strauß in glänzender Wiedergabe, sowie „Tasso" von Liszt. — Das erste Konzert des Musikvereins brachte die Coriolan-Ouvertüre und die Eroica in temperamentvoller Ausdeutung. Ferner führte Panzner das Schicksalslied von Brahms vor, unter vortrefflicher Mitwirkung des Chores. Elena Gerhardt steuerte als Solistin an diesem Ort etwas deplazierte, intime Gesänge von Brahms und vollständig aus dem Rahmen des sonst so einheitlich abgestimmten Konzertes fallende Lieder von Wolf und Strauß bei, von Paula Hegner am Ibach ganz wunderbar schön begleitet. — Dann gab es einen Bach-Brahms-Reger-Abend unter Mitwirkung Regers, der Pianistin Kwast-Hodapp und der Essener Sängerin Erica Hehemann. Reger spielte Präludien und Fugen von Bach, Frau Kwast Brahms' Paganini-Variationen, den Abschluß bildete die Passacaglia für zwei Klaviere von Reger. — Mit großem Erfolge spielte ferner Elly Ney unter Mitwirkung der hiesigen Militärkapelle und ihres Gatten Willy van Hoogstraten als tüchtigen Orchesterleiters die Konzerte in d-moll von Brahms und b-moll von Tschaikowsky.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Den Reigen der dieswinterlichen Veranstaltungen größeren Stils hat das 1. volkstümliche Symphonie-Konzert eröffnet, das unter Dr. Hans Hayms Leitung neben eindrucksvoller Orchestermusik von Gluck, Händel und Beethoven das von Assia Spiro-Rombro höchst temperamentvoll gespielte Bachsche E-dur Violinkonzert brachte. Es folgte die Elberfelder Konzert-Gesellschaft mit einer unter Hans Haym in allen Teilen gelungenen Aufführung des Corneliusschen „Barbier von Bagdad". Unter den Solisten ragte Paul Knüpfer hervor, der die Figur nicht nur fein humoristisch charakterisierte, sondern auch mit seiner herrlichen Stimme und seiner vollendeten Gesangskunst brillierte. Felix Senius war als Nureddin nicht immer stimmkräftig genug, wußte aber durch ausgezeichneten Vortrag zu interessieren. Klara Senius-Erler sang mit nicht großer, aber heller und lieblicher Stimme die Margiana, während als Bostana Eva Katharina Lißmann recht gefiel. Im 1. Solisten-Konzert lernten wir in Josef Pembaur einen vornehmen Künstler und einen ebenso ausgezeichneten Beethoven- wie Chopin-Spieler kennen. Mientje Lauprecht-van Lammen brachte von Hans Haym am Flügel feinfühlig unterstützt, mit ihrer anmutigen, feingebildeten Stimme die Lyrik eines Schumann, Brahms, Wolf, Strauß zu entzückendem Ausdruck.

F. Schemensky

HEIDELBERG: Als Ausläufer der vergangenen Saison sind noch nachzutragen erstens ein Konzert mit drei Bachschen Kantaten („Wer da glaubet", „Selig ist der Mann" und „Gott, der Herr, ist Sonn'"), bearbeitet von Philipp Wolfrum, der auch die Aufführung leitete. Als Solisten bewährten sich Luise Lobstein-Wirz, Frl. L. Hoffmann und Dr. Ligniez; die Orgel vertrat Arno Landmann. — Ferner ein akademisches Konzert mit Instrumentalwerken Dirigent Fritz Hirt) und Gesängen von Pergolesi, Händel, Martini und Haydn im ersten Teil, während im zweiten Volkmann (Serenade op. 62), Jensen und Wolf (mit seltenen Liedern), Brahms, Thuille, Othegraven, Hegar, Schubert u. A. mit Männer- und Frauenchören zu Wort kamen. Leiter der Gesänge: Dr. Wolfrum. — Ziemlich früh hat diesmal die Saison begonnen. Der Bachverein (Dirigent Wolfrum) eröffnete sie mit Beethovens Siebenter Symphonie in vortrefflicher rhythmischer und dynamischer Gestaltung. Sekles dirigierte seine interessante kleine Suite mit Erfolg, während Alexander Schmuller eine Solosonate von Reger und das Violinkonzert von Glazounow unübertrefflich spielte. Sein 2. Konzert war ausschließlich der Programmusik gewidmet („Macbeth" von Strauß, die Haroldsymphonie von Berlioz und „Carnevalsouvertüre" zu Hoffmanns „Prinzessin Brambilla" von Walter Braunfels. Die Vorträge fanden bei versenktem unsichtbaren Orchester statt. Die Solobratsche spielte hervorragend Fritz Hirt. — Das 1. Kammermusik-Konzert (Otto Seelig) bestritt das Karlsruher Streichquartett mit Werken von Brahms (op. 111) und Mozart (Sonate für Violine und Klavier in A-dur und das Streichquintett in g-moll). — Der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1. Sonatenabend von Otto Voß (Klavier) und Fritz Hirt (Violine) brachte nur Werke von Bach (Sonate in f-moll, die Chaconne aus der d-moll Partita, Chromatische Phantasie und Fuge und die E-dur Sonate) und fand ungeteilte Zustimmung. — Ein Festkonzert (zur Feier des 80jährigen Bestehens) veranstaltete die Harmonie (Leiter Sahlender) mit Anita Ballio und den Herren H. Bahling (Mannheim) und Georg Heierling als Solisten. Von den Vorträgen seien hervorgehoben „Festklänge" von Liszt, „Parsifal"-Vorspiel, Cellokonzert von Saint-Saëns, Wotans Abschied und Feuerzauber und zwei Orchesternovitäten von Sahlender. — Artur Schnabel und Carl Flesch gaben ebenfalls einen wertvollen Sonatenabend und ließen Mozart, Brahms und Beethoven zu Wort kommen. — Von den vielen Solisten seien heute nur Lamond und Arno Landmann (Orgel) erwähnt.

Karl Aug. Krauß

KASSEL: Nach einigem Vorpostengeplänkel eröffnete die Königliche Kapelle unter Dr. Beier die Saison mit Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zwei Neuheiten: Beethovens Jugendsymphonie und Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama". Der „junge Beethoven" ward mit Interesse begrüßt und freundlichst aufgenommen, und Gernsheim fesselte mit seiner vornehmen und gewandten Orchestersprache, ermüdete jedoch schließlich durch das „Zuviel" an Höhe- bzw. Ruhepunkten. Brahms' c-moll Symphonie und drei lebensvolle Orchesterstücke (Rondo, Albumblatt und Variationen) von Hugo Kaun folgten im 2. Konzert. Neben dem tüchtigen Orchester erntete in diesem Max Pauer mit Schumanns Konzert und Solostücken von Schubert und Brahms Lorbeeren, während am ersten Abend Arrigo Serato mit den Konzerten von Beethoven und Wieniawski entzückte. — Die erste Kammermusik der Herren Hoppen, Kruse, Keller und Kühling bot in erfreulichster Ausführung Haydns Quinten-Quartett, Beethovens op. 18, 2 und Schuberts Streichquintett. — Der Einladung unserer Spohr-Gesellschaft folgend, brachte das Frankfurter Rebner-Quartett an Spohrs Todestag dessen op. 84 und das Violinduo op. 67, dazu Beethovens cis-moll Quartett trefflichst zu Gehör, und Elsa Flith-München erfreute mit Liedern von Spohr, Wolf und Strauß. — An drei Abenden zeigte sich Raoul von Koczalski von neuem als unübertroffener Chopin- und Liszt-Interpret. — Von drei Liederabenden der Herren Fritz Soot, Georg Voigt und Karl Götz (Loewe-Balladen) war der künstlerisch bedeutendste der von Fritz Soot. Doch fanden auch die beiden anderen Künstler vielen Beifall. Dr. Brede

KÖLN: Im 2. Gürzenich-Konzert wurde Mahlers Zweite Symphonie wiederholt, der ebenso wie im Vorjahre vermöge der von Fritz Steinbach mächtig inspirierten ausgezeichneten Wiedergabe durch das Gürzenich-Orchester ein lebhafter äußerer Erfolg beschieden war — ein Hochachtungserfolg für den Dirigenten, ein Achtungserfolg für das Werk. Wilhelm Bergers Orchestervariationen und Fuge über ein eigenes Thema wirken ja nicht sonderlich originell, doch lauschte man dem feinen, vielgestaltig bewegten Orchestersatze mit vielem Vergnügen. In Uraufführung hörte man ein neues Violinkonzert d-moll von Julius Weismann, in dem sich der auch hier bereits bestbekannte Komponist wiederum als gemäßigt Moderner betätigt, der hübsche Melodik mit nicht gerade tiefgründiger, aber zeitweise recht aparter und im ganzen sehr ausdruckskräftiger Orchestersprache vereinigt. Die gesangsreiche recht dankbare Solopartie wurde von Anna Hegner mit edlem Ton recht stimmungsvoll und technisch glatt gespielt. — Die Musikalische Gesellschaft hatte, wie schon früher, die Pariser Société des Instruments anciens zu Gaste, von deren so reizvollen wie interessanten Darbietungen mir Haydns Symphonie für vier Violen und Clavecin als die wertvollste erschien. — Unter den Solistenabenden war der von Eugène Ysaye und Carl Friedberg ein absolut erstklassiger. Ausverkaufter großer Gürzenich-Saal, wundervolle künstlerische Zwiesprache und enthusiastische Kundgebungen der Hörer waren die Signaturen dieses Elitekonzerts. Sekundiert von dem schätzenswerten Pianisten Bienvenido Socias, zeigte der russische Baritonist Bogea Oumirow eine, wenn auch nur sehr kleine, so doch ungemein wohllautende Stimme und recht gefällige Vortragseigenschaften. Als ein erfolgreich Aufwärtsstrebender erwies sich der begabte und fleißige Otto Möckel bei seinem Klavierabend. — Im Konservatoriumssaal erzielte das Gürzenich-Quartett mit Beethoven-Quartetten eine recht angeregte Stimmung. Wenig vorteilhaft führte sich dabei die Berliner Altistin Agnes Leydhecker ein. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Wieder einmal vermochte Ludwig Wüllner an zwei Abenden den Konzertsaal zu füllen und erntete dabei begeisterten Beifall. Vor seiner Abreise trug er dann in einem eingeladenen kleinen Kreise ein neues (Manuskript) Werk vor: „Hektors Bestattung" (aus der Ilias), Musik zur Rezitation von Botho Sigwart. Die meisterliche Deklamation Wüllners riß die Zuhörer mit sich, und die Musik unterstützte sie in stilvoller Weise. — Der Orchesterverein veranstaltete mit Safonoff an der Spitze ein groß angelegtes Konzert, in dem die Erstaufführung von Strauß' „Also sprach Zarathustra" die Hauptnummer bildete. Das allzubunt zusammengesetzte Orchester konnte leider die Schwierigkeiten des Werkes nicht ganz bewältigen; doch war der Beifall recht lebhaft. Solistin des Abends war Borghild Langaard. — Zu verschiedenen anderen Solistenkonzerten von zum Teil namhaften Künstlern bekam ich keine Einladung und kann deshalb darüber nichts Näheres berichten.

William Behrend

LEIPZIG: Das Gewandhaus hat in den Rahmen seiner 22 Konzerte diesmal einen Beethoven-Zyklus eingebaut. Der erste Abend mit der doch wohl notwendig in Mozarts kleiner Orchesterbesetzung zu spielenden Ersten und der Zweiten Symphonie sowie dem c-moll Klavierkonzert (von Friedberg feinnervig, intim und eminent musikalisch gespielt) ließ in ihrem frischen und feinschattierten Vortrag durch Arthur Nikisch bereits erkennen, daß man damit durchaus keine Programmlücken aus Bequemlichkeit schließen will. Dann beanspruchte bereits Tschaikowsky wieder mit seiner schwachen Vierten seine alteingesessenen und keineswegs

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unbedenklichen Hausgötterrechte. Lieber hätte man zur Ouvertüre und Arie „Die Kraft versagt" aus Goetzens „Zähmung der Widerspenstigen" (von Elena Gerhardt nebst einigen Straußschen Orchesterliedern mit dem erlesenen musikalischen und technischen Können ihrer weichen, matt und kühl schimmernden, in der Höhe sanft leuchtenden Stimme gesungen) einmal Goetzens liebenswürdige F-dur-Symphonie gehört. — Die Musikalische Gesellschaft erwies Plan und Ziel ihrer sehr interessanten Programme gleich im ersten Böhmischen Abend. Er brachte unter Göhlers mit Geist, rhythmischer Verve und echt böhmischem Temperament analysierender Leitung einige fast unbekannte Proben tschechischer Nationalmusik: von Smetana die mit allem Lisztschen Bläserpomp prunkende Libussa-Ouvertüre, die reichlich vergilbte Kalina-Arie aus seiner Oper „Das Geheimnis" (Plaschke), die zugunsten der „Moldau" ganz zurückgesetzte vierte Nummer seines Vaterland-Zyklus, „Aus Böhmens Hain und Flur", von Dvořák die zweite Slawische Rhapsodie und das Violinkonzert (Paul Kochanski, eine prächtige junge Geiger-Hoffnung). — Winderstein und seine Philharmoniker, die älteren feindlichen Brüder der Musikalischen Gesellschaft, führten einen hochachtbaren deutsch-österreichischen Symphoniker, den Wiener Akademieprofessor Richard Stöhr mit seiner vorzüglich präsentierten a-moll Symphonie op. 18 in Leipzig ein, einen eklektischen Kompromißversuch zwischen klassischen Formen und modernem Inhalt, der nach Stil und Technik mehr auf eine, mit Berlioz' Farben kräftig ausgemalte Programmusik, wie auf eine innerlich und organisch entwickelte Symphonie abzielt. Ein koloristisch und kontrapunktisch glänzend und gediegen geschultes Suitentalent, das sich zur Symphonie vergeblich hinaufschraubt. Wienerisch ist nichts daran; es sei denn die Erinnerung an derbe Brucknersche Tanzidyllen im Scherzo und das feierlich-prunkvolle Stefansdom-Responsorium des zu Bruckner und Liszt rückschauenden Andante religioso mit Orgel (Fritz Heitmann). — Ein Orchesterkonzert stellte Leipzig in dem jungen Baden-Badener Laber eine glänzende Hoffnung des Taktstocks von ausgezeichneten musikalischen und rhythmischen Qualitäten vor. Der stark Berliozianische „Elfenreigen" und die Schwester Friedrich Kloses, die sehr tüchtige Pianistin Amélie Klose in demselben Konzert (u. a. Liapounoffs Klavierkonzert, Francks „Les Dijnns"), schlossen eine kleine, durch das neue Es-dur Streichquartett im I. Rebnerquartett-Abend in warmherzigster Wiedergabe schön eingeleitete „Klose-Woche". Das Quartett ist durch und durch ehrliche, warmblütige und natürliche Musik. Den neuromantischen Stimmungsdramatiker und Brucknerschüler kennzeichnet die gewaltige und gesunde Breite der Themen und ihrer Entwickelungen, wie der satte orchestrale Glanz des Kolorits. Den treuen Jünger Wagners die „unendliche Melodie" des gern über großen Sequenzenschiebungen dahinflutenden, wundervoll melodischen Stroms, das Elementare in der Rhythmik, den Jünger Berlioz' die wildphantastische Naturromantik in dem echt Kloseschen Elfenstück des Scherzo. Der Saal war halbleer. Überausverkauft dagegen, als die an sich gewiß nicht schlechte Mode in den ersten „Böhmen"-Abend mit Teresa Carreño (César Franck's Klavierquintett von erschütternder Schmerzensgewalt) rief. — Das Klavierspiel stellte zu den bereits bekannten Gästen Sandra Droucker, Mark Günzburg, Walter Georgii (Weismanns hübsche „Tanzphantasie") neue Anwärter in dem jungen Iren Francis Quarry, einem sehr begabten, aber noch technisch wildernden Kraftspieler und Rekordbrecher in Reuters „Fixigkeit", in dem Rumänen und d'Albert-Schüler Theophil Demetriescu (Sonatenabend) eine außerordentlich große pianistische Hoffnung. Der Gesang brachte neben den Großen, der innerlichsten unter ihnen, der unvergleichlichen Tilly Koenen, der temperamentvollen Österreicherin Mysz-Gmeiner, den weichgearteten, feinpointierenden Vortragskünstler und tüchtigen Berliner Tenorbariton Paul Reimers, die tüchtige Elisabeth Gound-Lauterburg (Lieder von Robert Gound), das hochdramatische Talent Marie-Lydia Günther, die zarte Interpretin neckischer Mädchenschelmereien für Haus und Salon Elisabeth Rüdinger. Die moderne Orgelkomposition (Ertels Passacaglia über die d-moll Tonleiter) brachte der vortreffliche Organist an Lindenaus Philippuskirche, Bernhard Uhlig, zu Ehren. — In die Reihe von Leipzigs ernsten und hochstrebenden Männerchören konnte der einst aus einer Spaltung des Leipziger Männerchors hervorgegangene Neue Leipziger Männergesangverein (Max Ludwig) kraft der vortrefflichen Wiedergabe seines anspruchsvollen Herbstkonzertprogramms (u. a. Regers Weihe der Nacht und An die Hoffnung, Otto Naumanns Nils Randers, Siegels Apostatenmarsch) aufgenommen werden (die ausgezeichnete Solistin Frau Fischer-Maretzki). Den gelungenen Uhland-Abend des Leipziger Lehrergesangvereins, einen kultur- und musikgeschichtlich sehr interessanten Jüdischen Volksliederabend von „Ost und West" mit tüchtigen Solisten gestreift, gehört die heitere Schlußpassage den drei ernsten Künstlerinnen, die dem Tanz durch engste Verschwisterung mit edler Musik auf verschiedenen Wegen neues Leben zuführen: der Villány, den Wiesenthals, der von Derp.

Dr. Walter Niemann

LONDON: Die letzten Wochen machten es wieder einmal klar, wie sehr London unter einem Übel leidet, auf das in diesen Spalten schon wiederholt aufmerksam gemacht wurde: der Armut an hervorragenden Dirigenten. So kommt es, daß in diesem Sinne wenigstens „Free Trade" die Devise auch der Konservativen sein muß, und die Direktoren, die die Geschicke der größeren symphonischen Konzerte lenken, müssen sich — oft genug widerstrebend — Gastdirigenten vom Ausland verschreiben, wollen sie ein Publikum haben und letzteres befriedigen. In erhöhtem Maße gilt dies freilich auch von den Werken, die zur Aufführung gelangen. Dabei „veranglisieren" sich — wohl um ein Gegengewicht zu bieten — diese Orchester ihrer Zusammensetzung nach mehr und mehr. Fritz Steinbach war einer der Gebetenen in zwei Konzerten des London Symphony Orchestra, Willem Mengelberg ein anderer im ersten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert der Philharmonic Society. Steinbach bot Schuberts „Unvollendete“ und „seine“ Brahmssche c-moll Symphonie, deren Finale unter seinem Taktstock noch packender zu erklingen schien, als gewöhnlich. Adolf Buschs Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts war stil- und eindrucksvoll. — Im zweiten Steinbach-Konzert war — zwischen sehr lobenswerten Aufführungen von Mozarts g-moll Symphonie und Holbrooke's symphonischer Dichtung „The Raven“ — die Wiedergabe von Brahms' Altrhapsodie bemerkenswert. Das Solo wurde von Muriel Foster mit großer Wärme und richtigem Stilgefühl gesungen und auch der Männerchor (The Manchester Orpheus Glee Society) machte seine Sache trefflich. Willem Mengelberg holte sich mit Brahms' „Dritter“ einen Riesenerfolg, den er nachher mit Strauß („Zarathustra“) noch zu einem wahren Furore umzugestalten verstand; das trefflich von John Saunders gespielte Violinsolo darf nicht unerwähnt bleiben. — Dieselbe Symphonie von Brahms hatte kurz vorher Sir Henry Wood in einem seiner Konzerte (Queen's Hall Symphony Orchestra) zur Aufführung gebracht; er war erfolgreicher mit Bachs III. Brandenburgischem Konzert, in dem das Orchester, das kürzlich erheblich vergrößert wurde, sich trefflich bewährte. Die mitwirkende Geigerin Marie Hall hatte mit Tschaikowsky's Konzert, das ihr wenig zu liegen schien, keine richtige Wahl getroffen. In einem anderen seiner Konzerte hatte Wood Pablo Casals als Mitwirkenden, der die Konzerte von Tartini (D-dur) und Saint-Saëns (a-moll) mit seiner gewohnten und oft gerühmten Meisterschaft spielte. Dazwischen dirigierte Percy Grainger seine neue Phantasie „Grüne Büsche“, eine Art Passacaglia über ein englisches Volkslied dieses Namens, aus dessen belebendem Rhythmus mit viel Beharrlichkeit Kapital geschlagen wird. Grainger hat schon früher ähnliche Volksmelodieen geschickt bearbeitet. Leider wird die Gepflogenheit, sich dieser hübschen, äußerst verwendbaren Motive zu bedienen, unter den jüngeren Komponisten nachgerade zur Manie; sie sollten uns mehr Eigenes, Persönliches geben! Dabei übersehen sie auch nur zu gerne, daß doch der gesunde Gehalt, der allen wirklich guten Volksliedern innewohnt, viel mehr den starken Beifall auslöst, den solche Erstaufführungen oft erwecken, als die Schabracken und Mäntelchen, die sie ihnen umhängen. — Auch das New Symphony Orchestra, das allsonntäglich in der enormen Albert Hall unter Mitwirkung namhafter Solisten populäre Konzerte veranstaltet, hat seine Konzerte in Queen's Hall unter seinem Dirigenten Landon Ronald wieder aufgenommen. Auch dieser gefiel sich diesmal in der Rolle als „Bearbeiter“, und zwar hat er sich's noch bequemer gemacht als Percy Grainger und Konsorten: aus den beiden „l'Arlésienne“-Suiten Bizet's hat er eine gemacht, durch Ausscheidung einzelner und Neugruppierung anderer Nummern! Eine willkommene Reprise von Elgar's Erster Symphonie vervollständigte das Programm, das auch Julia Culp eine Nummer (Klärchenlieder) zugestanden hatte. Doch über „Freudvoll und leidvoll“ kamen Sängerin, Dirigent und Orchester nicht hinaus; es stellte sich heraus, daß die Orchesterstimmen um eine Quarte (!) zu hoch waren. So mußte abgeklopft werden, und der Dirigent begleitete nach einer formvollendeten Rede, in der er auch das Ausfallen einer Probe infolge von Provinzverpflichtungen der Künstlerin entschuldigte, einige Brahms-Lieder sehr gewandt am Klavier. Hierin sowohl, wie auch in ihrem jüngst in Bechstein Hall stattgehabten Liederabend erwies sich die beliebte Künstlerin nach wie vor als unerreichte Meisterin auf einem der edelsten Gebiete der Tonkunst, dem deutschen Liedgesang.

—ps—

MÜNCHEN: Ossip Gabrilowitsch veranstaltet heuer bei uns gleich zwei Konzertzyklen; einen, vier Abende umfassend, in dem er das Konzertvereinsorchester dirigiert, und einen anderen (gleichfalls mit dem Orchester des Konzertvereins), auf sechs Abende berechnet, in dem er die Entwickelung des Klavierkonzerts von J. S. Bach bis zur Gegenwart darstellen will, und zwar er selbst am Flügel, sein Klavierkollege Leonid Kreutzer am Dirigentenpult. Daß Gabrilowitsch als Dirigent Fortschritte gemacht hat, bewies der erste Abend des symphonischen Zyklus, wo freilich die Persönlichkeit des Dirigenten durch die des Solisten Pablo Casals ganz in den Schatten gestellt wurde; daß aber der Pianist den Dirigenten immer noch gaurisankarhoch überragt, zeigte sich nicht minder unverkennbar an dem ersten Abend des klavieristischen Zyklus, der neben einem Bachschen und Mozartschen Konzert das in c-moll von Beethoven brachte. — Im 2. Abonnementskonzert des Konzertvereins gab die Solistin Berta Morena (die freilich stimmlich ganz und gar nicht mehr auf der Höhe ist) dem Dirigenten Ferdinand Löwe Anlaß zu einer prächtig schwungvollen Wiedergabe des Schlusses der „Götterdämmerung“, während Tschaikowsky's f-moll Symphonie (No. 4) mit dem, was der erste Satz und das reizende Pizzicato-Scherzo Gutes enthalten, kaum hinreichend entschädigt für die Ödigkeit der anderen Teile. Aus den Volks-Symphoniekonzerten des gleichen Orchesters wäre die erste Aufführung von Friedrich Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama“ durch Paul Prill zu erwähnen. Der Lehrergesangverein in Verbindung mit dem Hoforchester erfreute durch eine gute Aufführung von Haydns „Schöpfung“ unter Hugo Röhr, die Konzertgesellschaft für Chorgesang durch eine glänzende Wiedergabe des Verdi'schen Requiem, bei der namentlich auch die Solisten ersten Ranges waren (die Damen Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges, die Herren Senius, von Kraus), unter Eberhard Schwickerath. — Arnold Schönbergs Melodramatisierung von Gedichten aus Albert Girauds „Pierrot Lunaire“ wurde durch Albertine Zehme und Ensemble auch bei uns aufgeführt. Ich weiß nicht, ob die — ganz abgesehen von Wert oder Unwert der Schönbergschen „Musik“ — schon durch den krassen Dilettantismus der Rezitatorin dem Fluche der Lächerlichkeit verfallene Unternehmung von irgend jemand ernst genommen wurde. Ich habe diesen Ernst mit dem besten Willen nicht aufbringen können. — Auf dem Gebiete der Kammermusik entzückte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Pariser Capet-Quartett durch die vollendete Ausarbeitung seines Spiels. Dem vortrefflichen Ungarischen Streichquartett verdankte man die Bekanntschaft mit dem Quartettwerke von Maurice Ravel, während das Münchner Streichquartett sich einer älteren Arbeit des Musikhistorikers Adolf Sandberger, eines Quartetts in c-moll, op. 15, annahm. Der Geiger F. W. Porges trat zusammen mit der jungen und begabten Kölner Pianistin Guida Franken für Julius Weismann ein (Variationen über ein altes Ave Maria, op. 37, und die Klavierstücke „Sommerland", op. 32), während das Rebner-Quartett seinen Mozart-Schubert-Zyklus fortsetzte und die Münchner Mozartgemeinde den Pianisten Karl Friedberg und die Sängerin Gerda Haller für einen Chopin-Abend gewann. Felix Berber, der nun wieder Münchener geworden ist, führte mit Erfolg ein neues Violinkonzert von Désiré Thomassin ein, wogegen Fritz Kreisler seine Meisterschaft nur an Altem und Bekanntem bewährte. Herman Berkowski ist ein ernst gesinnter und viel könnender Geiger, aber in dem Konzert, das er mit Wanda Landowska, der Meisterin des Cembalo, gab, trat er hinter seiner Partnerin stark zurück. Frühere starke Eindrücke erneute Sascha Culbertson; zum ersten Male begegnete man der jungen Geigerin E. Gresser und dem Ungarn G. Magrath. Von den Klavierspielern sind hervorzuheben Lamond, der diesmal neben Beethoven auch Chopin und Schumann spielte, Josef Pembaur, Jan Sickesz, Sandra Droucker. Von den einheimischen Pianisten betätigt sich im Konzertsaal am vielseitigsten August Schmid-Lindner; aus der Zahl der Werdenden seien Elsa Eichstaedt, Philipp Schlatter (der auch als Komponist mit Klaviervariationen über einen Choral hervorgetreten ist), Wilhelm Keitel und Michael Raucheisen genannt. Karl Roesgers Brahms-Abend zeugte von ernstem künstlerischen Streben, aber ebensowenig von wirklich beherrschendem Können wie der Beethoven-Abend Hermann Klums. Der Liederabend der vortrefflichen Maria Philippi gewann erhöhtes Interesse durch die Mitwirkung des jungen Pianisten Edwin Fischer und Walter Courvoisiers, der eigene wertvolle Lieder begleitete. Hermine Bosetti, der Koloratursopran unserer Hofoper, erfreute auch im Konzertsaal, und die Norwegerin E. Munthe-Kaas gewann sich durch die Anmut ihres Vortrags zu den alten Freunden neue. Eine nicht uninteressante Veranstaltung war die von der Zeitung „Ost und West" arrangierte Vorführung jüdischer (namentlich auch chassidischer) Volkslieder, bei der Betty Tennenbaum, M. Magidson, B. Falk-Mintschin und Arno Nadel mitwirkten. Ich nenne weiterhin die Liederabend-Veranstaltungen des Operntenors Otto Wolf, der Baritonisten H. von Wersebe und Julius Schweitzer, der Sopranistinnen Anna Waldbaur, M. L. Günther, Therese Roth und Bertha Manz, endlich der Lautenkünstler Sven und Lisa Scholander und der Geschwister Wizemann. Rudolf Louis

SONDERSHAUSEN: Zwei Uraufführungen großer Orchesterwerke bildeten Höhepunkte des Interesses: „Brand", symphonische Dichtung (nach Ibsen) von Karl Pottgießer und die „Symphonie" für Orchester, Baritonsolo und Chor von Johannes Doebber. Es lassen sich Parallelen ziehen. Beide Werke ruhen auf Leitmotiven und behandeln ähnlichen Stoff, der Menschenringen gegen überirdische Mächte schildert. Aber während Brand, der asketische Orthodoxe, sich und seine Lieben in starrem Fanatismus vernichtet, rettet sich der Held der „Symphonie" aus den stürmischen Wogen des Lebenskampfes auf das Trosteiland des Glaubens und zu abgeklärter Weltanschauung. Und wenn Pottgießer in der modernen einsätzigen Form der symphonischen Dichtung das Spiel der Themen doch klassischem Gesetz unterordnet, so schafft Doebber in seiner viersätzigen, nach altem Muster gefügten Symphonie eine bemerkenswerte Reform durch Einschaltung des Vokalen in das Instrumentale bei jedem der vier Sätze. Eine Baritonstimme bringt an kulminierenden Stellen, wo die Ausdrucksfähigkeit der Instrumente der Steigerung durch das Wort zu bedürfen scheint, mit pathetischem Gesange die Hörer dem Verständnis der Ideen des Ganzen nahe und ein Schlußchor hebt in freudig prophetische Stimmung. Die den Tönen untergelegte Dichtung von Adolf Beck erinnert an Eddaverse. Unter Prof. Corbachs Leitung wurden die gedanklichen und formellen Werte der Symphonie eindrucksvoll durch die Hofkapelle und den siegreich über den Orchesterwogen schwebenden Gesang von Prof. A. Fischer übermittelt. M. Boltz

STUTTGART: Die Hofkapelle eröffnete unter Leitung von Max v. Schillings ihre Abonnementskonzerte mit einem klassischen Abend. Beethovens „Siebente" und die ihm doch wohl nicht ganz zweifellos zuzuschreibende „Jenaer" gaben den wertvollen orchestralen Gehalt des Abends. Als feinsinnigster Interpret des Konzerts op. 11 von Chopin und einiger Solostücke von Mendelssohn, Schumann und Saint-Saëns wurde Emil Sauer auf das lebhafteste gefeiert. — In Klavierabenden boten Télémaque Lambrino, Wladimir von Papoff, Johanna und Margarete Klinckerfuß und Else Burger viel pianistisch und musikalisch Gutes. Sascha Culbertson's ursprünglich-temperamentvolle, nur immer noch zu sehr auf den äußeren Effekt gerichtete Violinkunst fand wieder starken Beifall. Feine und nachhaltige Genüsse brachten die Liederabende von Lula Mysz-Gmeiner und Helge Lindberg. Der Organist von St. Eustache in Paris, Joseph Bonnet, führte farbenreiche französische Orgelkunst mit schönem Erfolg ein. — Im zweiten Kammermusik-Abend des Wendling-Quartetts gab es auch wieder eine Novität, das Quartett op. 50 in G-dur von Paul Juon, der selbst am Klavier für eindringliche Wiedergabe seines gediegen gearbeiteten, nur allzu sehr gearbeitet erscheinenden Werkes sorgte und gebührenden Respektsbeifall erntete. — Der Verein für klassische Kirchenmusik gab unter Erich Band's Leitung und solistischer Mitwirkung von Dr. Paul Kuhn und Charlotte Kuhn-Brunner, Hendrik C. van Oort, Hertha Dehmlow, Gertrud Betzler und Ludwig Feuerlein eine gut abgerundete Aufführung des „Samson" von Händel. Am gleichen Abend wurden die problematischen Melodramen „Lieder des Pierrot

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lunaire" von Arnold Schönberg, die Albertine Zehme mit einem aus Berliner und Stuttgarter Künstlern zusammengestellten Kammerensemble vortrug, von einer sehr kleinen Zuhörerschar mit sehr geteilten Empfindungen aufgenommen. Schroffes Ablehnen und williges, eindringendes Mitgehen auf dem sehr fremdartigen Boden dieser Klangstimmungskunst schied auch hier die Zuhörer, wie überall, wo die neueren Werke Schönbergs hinkommen, in zwei kampfbereite Gruppen. Zu kämpferischen Beifalls- und Mißfallensäußerungen kam es aber nicht.

Oscar Schröter

WIEN: Ein paar neue Dirigenten, offenbar durch die infolge Bruno Walters Scheiden nach München mögliche Vakanz ermutigt, haben in eigenen Konzerten als Mitwirkende ihr Können zu zeigen versucht. Mit Emmy Destinn — deren prangende Stimme und deren innere Bewegtheit beim Konzertvortrag von Opernbruchstücken wie der Marathonläufer auf Krücken wirkt — kam Selmar Meyrowitz: scharf, eigenwillig, voll nervöser Energie, mehr Rhythmiker als Zeichner des Melos, etwas überhitzt und (wie Laube einmal von Mitterwurzer gesagt hat) immer versucht, 31 zu sagen, wenn er 30 sagen sollte ... Mit Feinhals (von dem das gleiche gilt wie von der Destinn) kam Ernst Wendel: ruhig, breit, überlegen, ganz ohne Ehrgeiz nach absonderlicher Auffassung, warm und lebensvoll, eher ein Erbe Richters als einer Mahlers, nur mit einem ganz, ganz leisen Einschlag von herzlicher Bürgerlichkeit. In einem eigenen Konzert, das neben Strauß' bestrickender, in den hellsten Farben leuchtender Phantasie „Aus Italien" die „Héroïde funèbre" von Berlioz zum ersten Male nach Wien brachte — ein Werk voll gallischen Pomps, eine tönende Agitationsrede, aufstachelnd und anfeuernd, eine zur Symphonie gewordene grob gewebte rote Fahne, die jeden zur Begeisterung entflammt, für den sie als Symbol gilt, und keinen, der nur das stoffliche betrachtet — in einem eigenen Konzert also hat sich Bernhard Tittel vorgestellt, der jetzt an der Volksoper tätig ist: ein Losgeher, gesund, unverzärtelt, ein Temperamentsprotz, wenig empfindlich gegen umgebrachte Details, sehr summarisch in seinem Verfahren der Kontrastierungen und Steigerungen, aber sympathisch durch sein lebhaftes Musikantennaturell. Kürzer und ohne Umschweife gesagt: sehr begabt, sehr feurig und sehr schlampig. Im Konzertverein ist Paul Scheinpflug, der sensitive und delikate Komponist der wunderschönen Landschaftstonbilder „Worpswede" und der schalkhaft geistreiche der allerliebsten Shakespeare-Ouvertüre, ans Dirigentenpult getreten und hat sich in einer neuen symphonischen Phantasie des sonst hochbegabten Volkmar Andreae — der in diesem Werk freilich, beim ersten Hören wenigstens, seltsam hypertrophisch und forciert wirkt und der im Gegensatz zu seinem schönen Klaviertrio hier die Gebärde des modernen Ausdrucks, der jetzt schon oft wie frühzeitiges Selbstepigonentum anmutet, auf das exaltierteste übertreibt — als vorzüglicher, geistesgegenwärtiger und expansiver moderner Dirigent gezeigt; in anderen Schöpfungen, in Brahms' c-moll Symphonie insbesondere, von einer etwas trockenen Lebhaftigkeit und einer Neigung zu unruhig beschleunigten Tempi bei großer Deutlichkeit und Aufrichtigkeit und ohne alle beschönigende Unklarheit. — Zwei Klavierkönige, von denen der eine schon resigniert zu haben schien, während der andere in Gefahr war, Teile seines Reichs an harrende Thronfolger zu verlieren, haben ihre Herrschaft neuerlich mit glanzvollen Taten befestigt: Eugen d'Albert, der jüngst (unter Nedbal mit dem Tonkünstlerorchester) das Es-dur Konzert von Liszt so gespielt hat, wie man in unseren Tagen kaum je spielen gehört hat — machtvoll, dämonisch, das Klavier zum brausenden Orchester verwandelnd; gegen das Werk beinahe, so wenig „elegant" und geistreich und so wuchtig und elementar brandeten die Töne hin; Beethovensche Musik nach Noten von Liszt. Und Moriz Rosenthal, der an einem Abend die höchsten, nur ganz wenigen erreichbaren Aufgaben der Klavierliteratur — Beethovens Hammerklaviersonate, Brahms' Paganini-Variationen, Liszts Don-Juan-Phantasie und dazu ein paar Chopins — mit unwiderstehlicher Faszination löste: alles zu Geist geworden, alles mechanische mit spottender Bravour überwindend; nirgends ein Fehlgriff der Finger oder des Geschmacks, alarmierend in der absoluten Vollendung des Technischen und des Musikalischen. Sicherlich: alles filtriert, bewußt erwogen und oft künstlich; aber zu einer Höhe der Vergeistigung erhoben, in der alles als Einheit und als Vollkommenheit wirkt wie selbst bei Rosenthal nie zuvor. — Im Vorbeigehen ein freundliches Wort für den jungen Sigmund Feuermann, dessen großes Geigertalent jetzt vor dem gefährlichen Aufstieg von der Wunderkindheit zu den Wundern der Reife und des Sichselbstbewußtwerdens steht, dessen einfacher, sympathischer Ernst aber hoffentlich all diese Gefahren der musikalischen Flegeljahre überwinden wird; ein preisendes für Arnold Rosé und Bruno Walter, deren Sonatenabende nach wie vor das schönste, an alles Publikum vergessende, achtlos gegen alles Äußerliche nur den Gott aus sich sprechen lassende Musizieren ist, das man hören kann. und ein dankbares für eine vornehme „Paulus"-Aufführung des Singvereins unter Schalk, mit Franz Steiner als idealem Träger der Hauptpartie, Felix Senius, der bei allem Stilgefühl jetzt ein wenig übertrieben und zum Überakzentuieren geneigt scheint, und den Damen Senius-Erler und Hönig, die gerade von jenem Stilgefühl noch zu lernen hätten. — Von ein paar neuen Werken zum Schluß; von Goldmarks neuer, von den Philharmonikern unter Weingartner gespielten Ouvertüre (oder besser: symphonischen Dichtung) „Aus Jugendtagen": in ihrer Thematik an Elemente des „Heimchens" und der „Sakuntala" erinnernd, von einem Glanz, einer Frische, die keinen leeren Takt duldet, ein berückendes Stück Autobiographie eines milde und weise Gewordenen, dessen feste Hand — den 82 Jahren zum Trotz! — die Zügel der Meisterschaft mit einer Straffheit festhält, die die meisten Jüngeren mit Neid erfüllen könnte. Von Bruneaus im gleichen Konzert aufgeführtem Tonpoem „La belle au bois dormant": abgegriffenste Kapellmeistermusik in blendendem instrumentalen Gewand, ohne eine Spur von der Innigkeit und dem Duft des deutschen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Märchens, alles geschminkt, parfümiert, voll pomphafter Trivialität; wiederum kürzer und ohne Umschweife ausgedrückt: anspruchsvollster Kitsch; der um so mehr erbittert, weil er wieder einmal einheimischer Produktion den Raum weggenommen hat. Von Ethel Smyth, der einzigen mit innerlicher Berechtigung komponierenden Frau, deren Suffragettentum nur ein komplementärer Ausdruck ihres jähen, ungestümen, von zäher Energie erfüllten Wesens ist, und deren Lieder mit (höchst eigenartig gruppierter) kleiner Orchesterbegleitung ich unbedenklich zum Schönsten zähle, was moderne Musik hervorgebracht hat, sind von Bruno Walter in einer Veranstaltung der Wiener Singakademie das Vorspiel zum zweiten Akt ihrer merkwürdigen, düster verzweifelten Oper „Strandrecht" — eine ergreifende Meeresvision in Tönen — und zwei Chöre gemacht worden, von denen „Hey minny no", dieser in trotzigem, wildem Todesrausch hinrasende Danse macabre und Lebenstanz zugleich, längst über ganz England hingebraust ist und seiner Schöpferin alle Leidenden und Hoffenden ebenso erobert hat wie jetzt bei uns. All dies freilich, trotz der zupackenden Faust darin, vergänglich und allzu irdisch gegen Mahlers „Lied von der Erde", das darauf folgte, von William Miller mit Glanz, von Friedrich Weidemann mit innerlichster Ergriffenheit gesungen. Ein Werk, über das den Lesern dieser Blätter schon nach den Aufführungen in München, Graz und Mannheim berichtet worden ist. Vor allem aber eines, über das man nicht „schreiben" kann. Diese sechs Gesänge nach chinesischen Gedichten sind kaum zu ertragen in ihrer Abendrotschönheit, ihrer segnenden, schmerzlich süßen Scheidestimmung, der unsäglichen Verhaltenheit eines, der viel gelitten hat, um zu solcher Milde und zu solchem überlegenwehmutvollen, entsagenden Lächeln zu gelangen. Mahlers Abschied von der Welt... Aber von einer Welt, die ihm trotz aller Enttäuschung, trotz alles bitteren Erlebens schöner als je erscheint; von der „lieben Erde", die im letzten Glanz einer Jugend und Schönheit, von der es scheiden heißt, vor ihm liegt. Diese unbeschreiblich verinnerlichten Laute einer schon allem Irdischen abgewandten Seele sind das Erschütterndste und Höchste, was Mahler geschaffen hat; eines jener Werke, vor denen man immer wieder in fassungslosem Staunen darüber steht, daß es geschaffen werden, und daß es in solcher Intensität und Reinheit geschaffen werden konnte. Und eines, das der Hand die Feder entzwingt; bei dem man den „Kritiker" in sich zur Ruhe verweist, und vor dem es nur eines gibt: zu erleben und zu schweigen. Richard Specht

WIESBADEN: Mit frohen Hoffnungen sehen wir der neuen Musiksaison im Kurhaus entgegen: der junge städtische Musikdirektor Karl Schuricht bezeigt sich als ein genialisch beanlagter Dirigent, der Orchester und — Publikum in strenger Zucht hält. Jedes seiner bisherigen Konzerte bedeutete einen Sieg. Zwei Abende im Oktober galten den Kompositionen des hier gerade anwesenden August Bungert, der von einem ihm sympathisch gesinnten Publikum lebhaft gefeiert wurde. Von seinen älteren Werken waren es vornehmlich die Klaviervariationen op. 13, von Celeste Chop-Groenevelt ebenso glänzend als warmfühlend und anmutig gespielt, die intensiver fesselten. Eine neue „Sinfonia-Victrix" — das alte Leiden: ein ungeheures Wollen, mit dem doch die Phantasie und individuelle Gestaltungskraft des Komponisten nicht recht Schritt halten können. Daher ein zwiespältiger Eindruck trotz mancher bedeutsamer hervorstechenden Einzelheiten. — Erfolgreich konzertierten: Elly Ney und ihre jugendliche Schülerin Johanna Klein (u. a. mit Regers kolossalen „Bach-Variationen") und die temperamentvolle Frieda Stahl-Spieß aus Wien — um nur die neuesten zu nennen.

Prof. Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Studie von Alfred Heuß gibt uns den Anlaß zur Veröffentlichung eines Porträts von Joseph Haydn, das als Ergänzung unserer seither publizierten bildlichen Darstellungen des Meisters unseren Lesern nicht unwillkommen sein dürfte. Es handelt sich um ein im Schloß Esterhaz aufbewahrtes, überaus charakteristisches Bild, von dem nur das Entstehungsjahr (1765), nicht aber der Maler bekannt ist.

Am 10. Dezember jährt sich der Geburtstag César Franck's, des geistigen Haupts der jungfranzösischen Schule, einer der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des verflossenen Jahrhunderts, zum neunzigsten Male. Eine beträchtliche Reihe seiner Werke ist auch in Deutschland wohlbekannt; es sei hier nur an seine Symphonie, das Oratorium „Die Seligpreisungen", die „Symphonischen Variationen", verschiedene symphonische Dichtungen und an seine Orgelkompositionen erinnert. Franck gehörte zu den hervorragendsten Orgelspielern seiner Zeit.

Den Schluß bilden vier Blatt aus der Chopin-Mappe von Robert Spies. Der Künstler — vgl. die Besprechung auf S. 298 — unternimmt darin den Versuch, die 24 Préludes von Chopin mit dem Griffel nachzudichten. Als Proben legen wir mit Genehmigung des Wunderhorn-Verlags, München, vor: Prélude No. 4 e-moll; No. 11 H-dur; No. 15 Des-dur; No. 22 g-moll.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOSEPH HAYDN IM JAHRE 1765
Porträt (Maler unbekannt) im Schloß Esterhaz

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CÉSAR FRANCK

✱ 10. Dezember 1822

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CÉSAR FRANCK
* 10. Dezember 1822

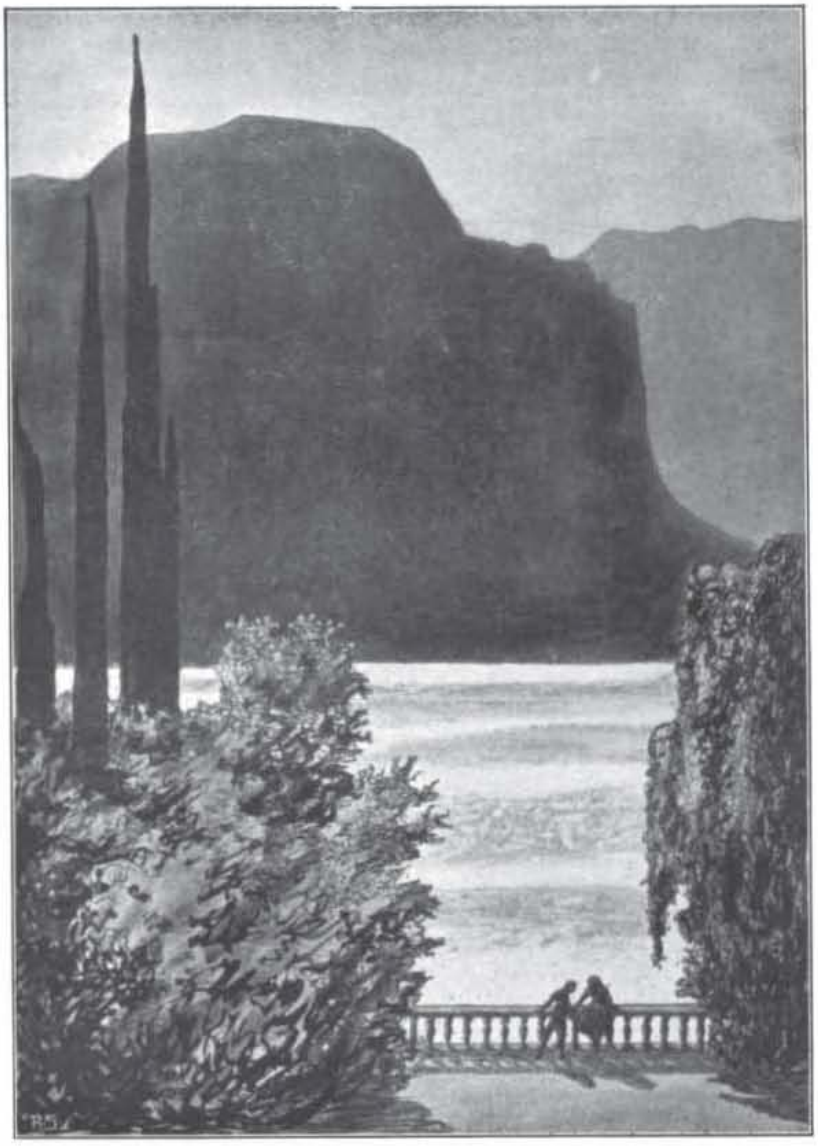
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN: PRÉLUDE No. 4 E-MOLL

Zeichnung von Robert Spies

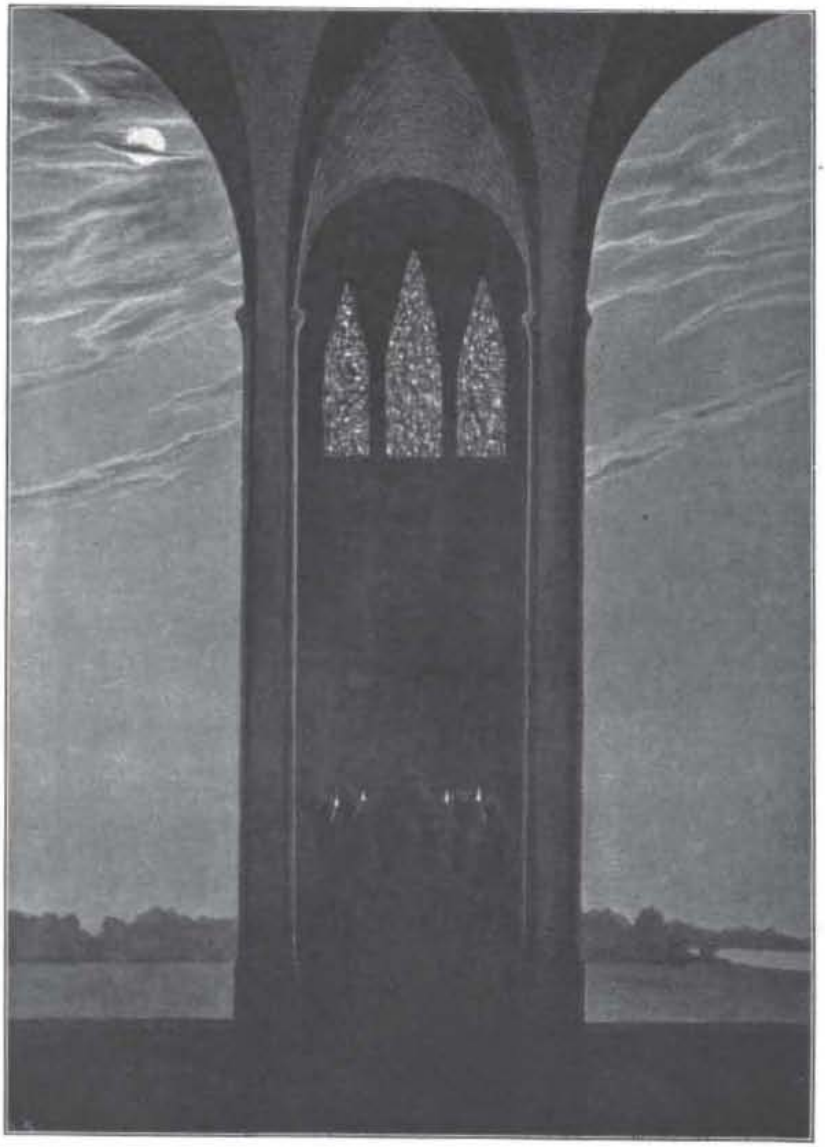
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN: PRÉLUDE No. 11 H-DUR

Zeichnung von Robert Spies

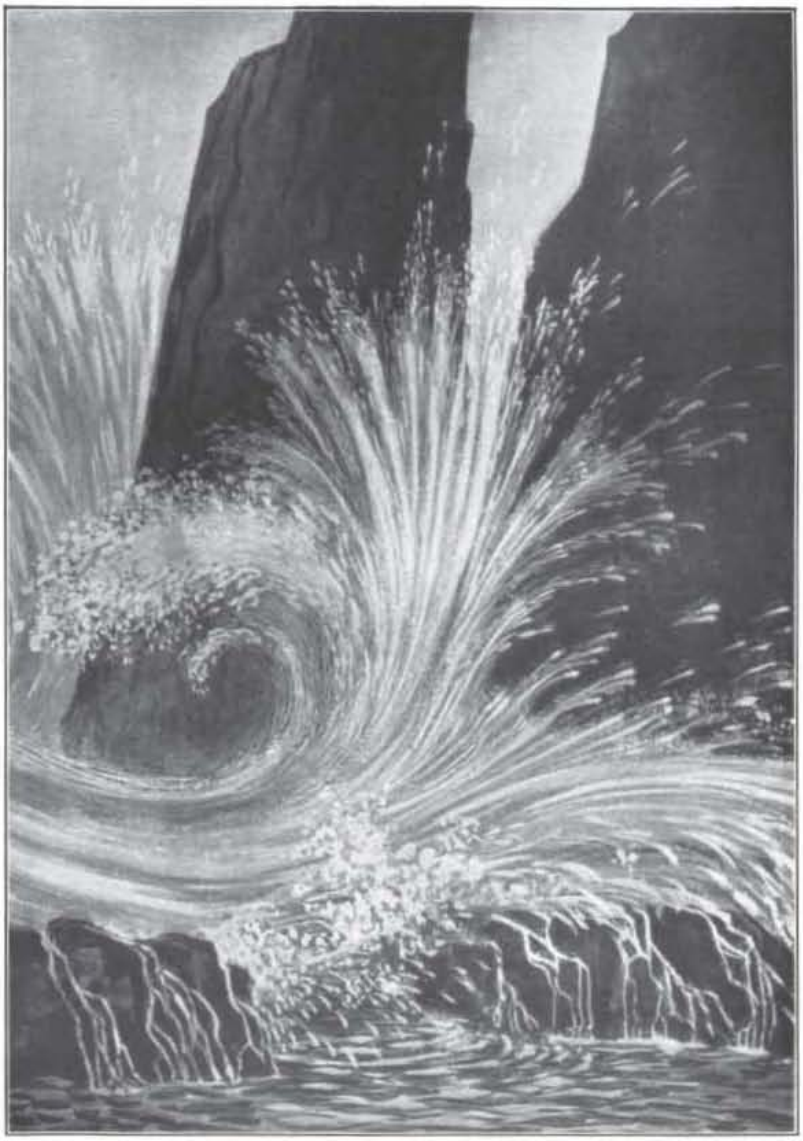
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN: PRÉLUDE No. 15 DES-DUR

Zeichnung von Robert Spies

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN: PRÉLUDE No. 22 G-MOLL

Zeichnung von Robert Spies

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 6 · ZWEITES DEZEMBER-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Tempo soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist.

Carl Maria von Weber

INHALT DES 2. DEZEMBER-HEFTES

ALFRED WOLF: Vom Tempo

HERMANN HANS WETZLER: Über das Bezeichnen Mozartscher Opernpartituren

ERNST NEUFELDT: Der Fall Rust

ARTHUR SEIDL: Gerhart Hauptmanns „Lohengrin"-Erzählung. Auch eine Jubiläumsbetrachtung

JOHANNES REICHELT: Julius Rietz und Josef Tichatschek. Mit einem unveröffentlichten Brief von Rietz an Tichatschek

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Edgar Istel, Wilibald Nagel, Max Steinitzer, Emil Thilo, Hanns Reiß, Richard H. Stein, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Ernst Rychnovsky, Jenö Kerntler, Georg Capellen, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Aachen, Amsterdam. Basel, Berlin, Bonn, Braunschweig, Breslau, Dresden, Edinburgh, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Graz, Halle, Hamburg, Hannover, Köln, Kopenhagen, Leipzig, München, Nürnberg, Schwerin, Weimar, Wien, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträt von Julius Rietz; Zwei Ansichten des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg; Gräfin Jenny Raimann-Erdödy geb. Pachta; Albert Wagner mit seiner Frau und seinen Töchtern; Alwine Frommann, Jessie Laussot, Emilie Heim, Eliza Wille; Mathilde Maier, Friederike Meyer; Mathilde Wesendonk, Cosima Wagner

QUARTALSTITEL zum 45. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk. Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VOM TEMPO

VON ALFRED WOLF IN LINZ a. D.

„Nur die Tempi waren falsch." Oder: „Das Andante war wohl zu sehr andato, im Tempo des Finales verriet sich das nahende Ende des Konzertes." Derlei mehr oder minder geistreiche Variationen der gefürchteten Urteilsgattungen „Geschleppt" und „Überhastet" gehören zum eisernen Bestand unserer Orchesterkonzert- und Opernkritiken. Es gibt Kritiker, die sich amtlich verpflichtet fühlen, die Abonnenten aufzuklären, daß der Komponist für sein Werk, der Interpret aber für das Tempo verantwortlich sei. Andere bringen es aus strategischen Gründen nicht über sich, in der Tempofrage ihre Überlegenheit nicht zu beweisen; denn unter Hinweis auf den Berlioz'schen Ausspruch: Das Metronom dient nur dazu, grobe Mißgriffe zu verhüten, erscheint eine Blamage auf diesem Felde ausgeschlossen. — Daß dieses Thema ein besonders dankbares Objekt für kritische Ausbeutung abgibt, ist doch nur deshalb möglich, weil man in der Praxis das gleiche Musikstück im verschiedensten Tempo hören kann. So mußte sich allmählich die Ansicht Geltung verschaffen, das Zeitmaß sei variabel und durch Temperament und Stimmung bedingt. Wenn also der Musiker sich durch ein Urteil über sein Zeitmaß beschwert fühlt und seinerseits das Temperament des Kritikers als höchst persönlich hinstellt, so liegt der Fehler offenbar auf beiden Seiten.

Der Grund dazu wird schon in der Kunsterziehung gelegt. Steht doch in Lehrbüchern kaum etwas über das Tempo oder aber im Kapitel über den Vortrag eine Sammlung einzelner, in ihrer Typisierung sicherlich falscher Ratschläge. Der Instrumentallehrer fixiert das Tempo gemäß dem beabsichtigten Einflusse des Musikstückes auf die technische Ausbildung seines Schülers, oder er überläßt die Temponahme solistischer Manieriertheit. Der Theorieschüler hört zum allerhöchsten Dogmatisches über das Tempo; wenn je in den neuerdings eingerichteten Kapellmeisterkursen prinzipiellen Erörterungen dieses Themas Raum gegeben wird, so ist zu bedenken, daß wenige Dirigenten auf eine berufliche Vorbereitung dieser Art zurückblicken, ein Zustand, der sich nicht leicht ändern dürfte, außer es schaffen hier Gewerbegesetze einen Zwang. Der Schüler eines solchen Kurses aber muß erstaunt erfahren, daß er in seinen Interpretationen bislang ein sehr persönliches Temperament gepflegt hat, und daß er mit dieser Eitelkeit einen Deckmantel für Unverstand ablegt. — Aber lassen wir vorläufig jener unausrottbaren und weitverbreiteten Kaste das Wort, die — in der Musik mehr als anderswo — die Theorie eine Erfindung der Theoretiker sein läßt; jene Herren müßten doch rein praktisch darauf sehen, daß sich der Sinn für das Zeitmaß bilde. Nun lassen sie die Kinder Haydn- und Beethoven-Sonaten spielen, vierhändig arrangierte Orchesterwerke, kurz die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

leichtere sogenannte klassische Literatur, das ist jene, deren technischen Anforderungen der Bildungsgrad des Schülers standhält — bis aufs Tempo. Der Lehrer hält es für bedeutungslos, wenn die Stücke um eine Nuance langsamer gespielt werden; nur sonst soll alles sauber und richtig herauskommen. Dieses Prinzip wird selbst bis in die höhere Ausbildung verfolgt: „Lieber langsam und genau." Durch einen derartigen Unterricht muß unfehlbar der Grund zu den Tempoverkehrtheiten gelegt werden, denen man später seine Individualität vorschiebt. Ist es jemandem schon eingefallen, einen Musiker als individuell zu preisen, weil er falsch spielt oder singt? In Angelegenheiten des Tempos aber ist man nicht so weit. Die Noten sind eben Sache des Komponisten, daran ist nicht zu rütteln; das Tempo aber wird für vogelfrei, für Auffassungssache erklärt? — Was von dieser allgemein festgewurzelten Ansicht haltbar ist, soll untersucht werden.

Man reiht das Tempo dem Vortrag ein, weil es erst im Vortrag völlig zur Erscheinung kommt. Sowohl die Tonhöhe läßt sich graphisch darstellen, als auch die relative Tondauer, das ist der Notenwert. Die absolute Dauer eines Tones in ähnlicher Weise dem Auge erkennbar zu machen, wäre von großer Wichtigkeit. Denn die Musik wird begriffen in ihrer zeitlichen Ausdehnung; ein Ton, der nur sekundenlang klingt, bedeutet anderes als ein langgezogener Ton. Wenn Kainz einen Klassiker mit vordem unerhörter Schnelligkeit sprach, so folgte daraus nichts weiter, als daß der Zuhörer gut aufmerken und rasch denken mußte. Ein Adagio aber würde im Allegrotempo kaum mehr kenntlich sein. Demnach ist die Dauer, die man dem Tone im Zeitraum zuweist, nicht bloß Sache des Vortrages, nichts Akzessorisches, sondern ein dem musikalischen Gedanken Essentielles, einer seiner Bestandteile, so gut wie die Tonhöhe und die relative Tondauer. Und doch widerstrebt die absolute Tondauer der mathematischen Fixierung, in die man andere Verhältnisse der Musik, der flüssigsten aller Künste, einzufangen verstand. Denn da Sekundenbruchteile hier von einschneidender Bedeutung sind, so müßte ein unendlich minutiöses und wohl auch umständliches System gefunden werden, eine jede Tondauer chronometrisch abzunehmen. Es ist klar, daß unser Metronom dieser Anforderung gegenüber nur einen Notbehelf mangels eines besseren darstellt. Es gibt die Tondauer nicht eines einzelnen Tones, sondern der Zählzeiten an. Natürlich wächst die Möglichkeit von Irrtümern, je größer die Einheit ist, die der Tempoberechnung zugrunde gelegt wird. Die zweifache Metronomisierung, die Beethoven selbst an seinen Symphonieen vorgenommen hat, bietet ein Beispiel, wie schon der Komponist bei Abmessung des Tempos mit falschen Vorstellungen arbeitet. Man verzichtet deshalb trotz der Metronomisierung nicht auf die vordem übliche Charakterisierung des Zeitmaßes nach seinen Schnelligkeitsgraden oder nach dem beabsichtigten Gefühlseindruck. Manche neuere Komponisten, Gustav

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mahler unter ihnen, unterlassen sogar die Metronomisierung zugunsten der alten Methode. Bedeutet ein solcher Verzicht nur das Aufgeben eines Mittels wegen seiner Unvollkommenheit, oder beruht nicht vielleicht der Zweck, den die Metronomisierung verfolgt, auf einer irrtümlichen Auffassung vom Wesen des Tempos, so daß man in jenem Verzicht das Abschwenken von einer falschen Methode begrüßen dürfte?

Eine Erscheinung, die man in unseren Konzertsälen oft beobachten kann, gibt zu denken: Wer sich der Mühe unterzieht, ein Metronom ins Konzert mitzunehmen, wird merkwürdige Inkongruenzen zwischen den Angaben der Maschine und der Wirkung auf die Zuhörer entdecken. Es kann vorkommen, daß zwei Interpreten des gleichen Werkes metronomisch genau das gleiche Tempo einhalten und doch bei allen Zuhörern die bestimmte Empfindung einer ganz verschiedenen Temponahme zurücklassen. Und wenn man nach der Ursache forscht, so findet man, daß abgesehen von den Angaben des Metronoms der Vortrag in beiden Fällen überhaupt ein verschiedener ist. Man kommt danach zum Schlusse, daß das Tempo nicht absolut, also nicht metronomisch, sondern nur mit Beziehung auf alle anderen Elemente des musikalischen Vortrages zu messen ist. So gestattet eine klare Ausarbeitung des Partiturbildes ein Tempo, das noch langsam scheinen mag im Vergleich zu einem anderen, das in Wahrheit hinter jenem an Schnelligkeit zurücksteht und nur infolge des unklaren Vortrages den gegenteiligen Eindruck macht. Wer einer Stelle einen tiefen Ausdruck zu geben vermag, wer sein Spiel beseelt, kann langsamer sein, ohne sich der Gefahr des Schleppens auszusetzen. Das Tempo ist aber beileibe nicht Auffassungssache schlechthin; es kann nur ein relativ richtiges Tempo geben. Abweichungen von der Metronomisierung wird man also nur dann gutheißen können, wenn sie die übrigen Vortragselemente zu einem einheitlichen Charakter ergänzen. Man wird sie aber auch gutheißen müssen; denn nur die Wirkung ist beim Kunstvortrag maßgebend, selbst wenn die Mittel geradezu unmoralisch wären.

Die Frage der Pietät gegen den Schaffenden oder der Anerkennung seiner Autorität ist übrigens müßig; sie verdankt ihre unberechtigte Aktualität einer äußerlichen Auffassung des Verhältnisses zwischen „Schaffenden" und „Reproduzierenden". Wohl ist der darstellende Künstler dann am vollkommensten, wenn alles Körperliche, wenn seine Kunst zugunsten der dargestellten dichterischen Idee verschwindet, doch kann der Dramatiker ohne den Schauspieler, der Komponist ohne den Virtuosen sein Auskommen nicht finden. Man dürfte deswegen nicht eigentlich von einem Reproduzieren sprechen, sondern müßte ein Fortsetzen der Produktion annehmen. Der Schaffende hat Wort und Ton geformt; sein Werk aber ist noch tot; es muß erst als neues, gleichwertiges Darstellungsmittel der Körper des Schauspielers, des Virtuosen hinzukommen, um die Schöpfung zum Abschluß

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu bringen. Nach diesem Gewichtsverhältnisse wird man dem Reproduzierenden in seiner Kunst ein gewisses Selbstbestimmungsrecht zugestehen müssen, wenn nicht schon die Erfahrung dem Dichter sagt, daß die meisten seiner Vorschriften entweder selbstverständlich oder unpraktisch sind. Ein Rückblick in die Geschichte belehrt über die Entstehung des zwieträchtigen Verhältnisses zwischen Schaffenden und Reproduzierenden. Früher waren die Dichter Schauspieler und die Schauspieler Dichter. In der Tonkunst herrschte das gleiche Verhältnis. Mit der Ausbreitung der Schauspielkunst und des Virtuosentums schwand für den Schaffenden die Möglichkeit, seine Werke in eigener Person oder doch unter seiner Aufsicht dem Publikum vorzuführen. So suchte er sich durch Direktiven für den Darsteller eine Aufführung nach seinem Sinne zu sichern, d. h. er suchte in die Ferne Regie zu führen oder zu dirigieren. Wer aber weiß, wie sehr abhängig die reproduzierende Kunst vom Ineinanderwirken vieler äußerer Umstände ist, die in jedem besonderen Falle anders sein mögen, der wird erkennen, daß mit dem Anwachsen genauer Vorschriften ihre Befolgung immer schwerer wird, und daß nur die Talentlosen nach derlei Handhaben verlangen. Die Schaffenden müßten sich dazu verstehen, weniger in die Kunst ihrer Interpreten einzugreifen; dann wäre eine leidige Streitfrage aus der Welt geschafft.

Scheiden wir also wirklich grobe Verfehlungen gegen das Tempo ab, die gegebenenfalls mit anderer Unbildung so eng verknüpft sind, daß von Künstlerschaft gar nicht gesprochen werden kann! Dann wird es sich nicht darum handeln, ob der Interpret den Vorschriften des Komponisten oder der Tradition in blinder Treue gefolgt sei — auf diese Art wäre das Werk bloß biographisch oder historisch, nicht aber künstlerisch interessant — sondern, ob das Tempo so geartet sei, daß man es sich anders nicht vorteilhafter für die gesamte Vorführung denken kann. Bei dieser Formulierung ist keineswegs eine Willkür in der Temponahme zu befürchten, da, im Grunde genommen, einer jeden Komposition das ihr gemäße Zeitmaß innewohnt, das ohne Vergewaltigung des Werkes nicht wesentlich geändert werden kann. — Der Kritiker darf also nicht einfach die Tempi zum Maßstab nehmen, an die sich sein Ohr in früheren Aufführungen gewöhnt hat, sondern er möge erwägen, ob das jeweilige Tempo den übrigen Vortrag zu einer annehmbaren Auffassung ergänzt, und erst, wenn sich hier ein Mißverhältnis offenbart, das Tempo rügen. Er wird gezwungen, das in jeder Vorführung gehandhabte Stück Ästhetik als das eigentliche kritische Objekt zu betrachten, wenn die Einsicht Gemeingut geworden ist, das Tempo sei nicht Gefühlssache, nicht der Augenblicksstimmung oder der Eingebung entsprungen, sondern das Ergebnis einer Betrachtung durch den reifen Kunstverstand. Gerade in der Tempofrage offenbart sich die Gefährlichkeit eines Prinzipes, das dem Virtuosen die volle Wirkung nur dann verspricht, wenn er, das Studium vergessend, im Augenblicke seiner

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

künstlerischen Tätigkeit sich völlig gehen läßt. Das darf der Produzierende nicht; der Reproduzierende wird es vermeiden, wenn er sich klar macht, daß nicht alle Zuhörer mit ihm durch dick und dünn gehen — man wertet eine derartige meist bloße Persönlichkeitswirkung unter dem Namen „Kontakt" fälschlicherweise als künstlerischen Erfolg —, daß es nicht nur Leute gibt, die nach Erregung verlangen, sondern auch Leute, die genießen wollen.

Wer einmal bei sogenannten Vollblutmusikern eine Blutprobe macht, kommt darauf, daß ihr Temperament und ihr musikalisches Blut nichts anderes sind als Schlendrian und Schablone. Diese Leute bauen auf ihr „natürliches Gefühl", das sie einem alle Besonderheit verwischenden Naturalismus im Vortrag entgegenführt. Einige Gefühlsproben: Das Crescendo wird beschleunigt, ein verklingender Schluß verlangsamt, der Seitensatz immer breiter genommen als der Hauptsatz, espressivo heißt so viel wie espansivo, die Durchführung ist fast den physikalischen Gesetzen des freien Falles angepaßt, vor der Reprise wird ein rallentando veranstaltet, das sich meist recht nett und gemütlich macht. Früher mochten Diskussionen über derlei Manieren auf Stilfragen hinauslaufen. Heutigentags, wo eine jede Kunst weit über technische Probleme hinaus vertieft ist und eine jede mehr oder weniger Psychologie betreibt, ist es klar, daß der musikalische Vortrag zu seiner Belebung noch aus anderen Quellen schöpfen muß, als sie der musikalische Boden hervortreibt. Selbst ein Werk aus einer früheren Epoche ist uns in der vergröberten, drauflosmusizierenden Weise, mag sie auch zu seiner Entstehungszeit gang und gäbe gewesen sein, schwer genießbar. Fast könnte man sagen, der Kunstjünger erfahre bei Goethe und bei Böcklin eher, was für ein Tempo er zu wählen habe, als aus dem Musiklexikon. Dem poetisch-künstlerischen Gehalt eines Werkes nahezukommen, soll also die hohe Aufgabe der Tempowahl sein, nicht aber, sich in puren Bewegungskombinationen zu ergehen. — Einige Wegweiser mögen auch hier die Orientierung erleichtern:

Divergenzen in der Auffassung kommen völlig außer Betracht beim Tempo der Tanzmusik und jener symphonischen, die auf die Tanzmusik zurückgeht. Die ganze Gattung zerfällt in gewisse Typen mit feststehendem Zeitmaß. Die Bewegung des Körpers, der einen bestimmten Rhythmus bei längerer Dauer nur in einem ganz bestimmten Zeitmaße ausführen kann und so die Tanztypen schafft, gibt dem Musiker den Anhalt für sein Tempo. Wer ältere Tanzmusiken im Tempo moderner, verwandter Tanzarten nimmt, in der Hoffnung, die Musik dadurch unserem Verständnis näher zu bringen, beleidigt die Gebildeten, ohne die Ungebildeten gewinnen zu können. Das Menuett in einen Walzer zu komprimieren, die Gavotte im Polkatempo einherhüpfen zu lassen, ist genau so widersinnig wie das Bild einer Rokokogesellschaft, die mit weißen Perrücken und in Reifröcken — polkahopst. Die moderne Operette

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeigt hier ihren verderblichen, alles Besondere nivellierenden Einfluß, da ihr der Begriff $^3/_4$-Takt mit Walzer, $^2/_4$-Takt mit Polka identisch ist. In der Operette tauchte auch zuerst infolge der Notwendigkeit, über die musikalischen Banalitäten hinwegzugleiten, das Prinzip des feschen Herunterspielens auf; die kompetenten Herren nennen es Temperament, Schwung, Zug. Es bleibe dahingestellt, ob dieser Brauch im Vereine mit anderen Ursachen eine Veränderung der Temponahme auch in der Oper herbeigeführt habe, oder ob beide Gattungen dem Einflusse eines neuen szenischen Darstellungsstiles gehorchten.

Es ist eine alte, sich ewig erneuernde Geschichte, daß sich die Leute vom Theater mit eigensinnigen Dichtern und Tondichtern wegen Mißachtung der Schaubühnengesetze schlecht vertragen, die, wenngleich nicht veröffentlicht und kodifiziert, von den wahren Theaterdichtern geachtet werden. Die eigenartige Bühnenperspektive, das etwas gewaltsame und unnatürliche Mittel, ein Schicksal in drei Stunden künstlerisch abzuwickeln, indem man eine Wand vom Schauplatze wegreißt und das Publikum hineingucken läßt, schafft sich jene Regeln. Da kommt es nun — und gerade bei den besten — gar oft vor, daß der Komponist in der Fülle der musikalischen Gesichte allzu musikalisch geworden ist, daß er, von seinen Orchesterklängen hingerissen, die scheinreale Welt hinterm Vorhang vergessen hat und ins Abstrakte, Symphonische gerät. Die allergewöhnlichste Folge davon sind Striche bei der Aufführung und Tempobeschleunigungen. Diese beiden Remedurprozesse haben sich jetzt in einer derart imponierenden Aufdringlichkeit eingebürgert, daß man in ihrer systematischen Anwendung einen neuen Stil erkennen muß, sofern man nicht ihre bequemere Abfertigung als Manie vorzieht.

Alle neueren Opernreformpläne gehen nämlich letzten Endes auf die eine Ursache zurück, daß der musikalische Gedanke mit dem Wortgedanken in der Schnelligkeit des Wechsels nicht Schritt halten kann und Übergänge braucht, zumal wenn man sich auf „Form" versteift, und daß die Entfaltung der Musik nach der gesanglichen Seite Verbreiterung bedeutet. Nun hat man heute nicht mehr die Geduld, Stunde um Stunde den Vorhang sich schließen zu sehen, ohne daß es das letztemal gewesen wäre. Im Zeitalter des Kinos verlangt man nur nach Handlung, die langen epischen Auseinandersetzungen Richard Wagners sind neueren Schaffenden untersagt; Schwerfälligkeit in der Rezeption eines Kunstwerkes ist wohl geschwunden, das Werk kann heute schon mit Voraussetzungen arbeiten; der schönrednerische Vortrag hat sich zugunsten des charakteristischen ausgelebt; die Franzosen zeigen in ihrer Komödie den Wert eines frischen Tempos für die Wirkung. Da aber unsere Komponisten noch immer des Guten zu viel tun, so wird eben im Theater drauflosgestrichen und drauflostaktiert. Die Kritik trägt zur Angst vor Längen bei, indem sie in der Tempofrage mit keinem Vorwurf rascher zur Hand ist, als mit dem der Verschleppung. Man wird kaum jemals das Wort „Überhastet" in einer

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Theaterkritik lesen, die Marke scheint nur im Zettelkasten der Konzertkritik zu liegen. In der komischen Oper wird denn auch ein arger Mißbrauch mit dem Erfahrungssatz getrieben, daß ein beflügeltes Zeitmaß Grazie und Laune fördere; man wirft da Nicolai oder gar Richard Strauß in einen Topf mit Rossini und Lortzing. Hier gibt es keinen anderen Ausweg als diesen: in einem Kompromiß zwischen den szenischen und reinmusikalischen Ansprüchen sein Heil zu suchen. Im Zweifel aber muß der musikalische Teil den Ausschlag geben. Man käme sonst aus der Tradition nie heraus, die im Theater so heimisch ist, als stünde dort ihre Wiege; jede Entwickelung in Theaterdingen ging von Neuerungen aus, die, anfangs als völlig untheatermäßig verschrien, schließlich selbst wieder Tradition wurden. Leider ist die an unseren Theatern übliche Trennung der Spielleitung und der musikalischen Leitung sehr verhängnisvoll für eine Entscheidung in dieser Frage. Der Spielleiter erklärt: „Dieses Zwischenspiel ist zu lang; ich kann indessen den Sänger nicht Fliegen fangen lassen." Der Dirigent rügt: „Der Chor ist zu rasch, man kann aus dem Orchester nichts mehr heraushören." Es ist ja möglich, daß friedliebende Naturen einander nachgeben; aber mit dem Nachgeben ist es nicht getan. Es sollen sowohl dem szenischen, wie auch dem musikalischen Teil neue Möglichkeiten abgewonnen werden, die im Werke schon angedeutet sind; es soll ein Teil auf den anderen befruchtend, nicht hemmend wirken oder gar zugunsten des anderen auf eigene Wirkungen verzichten. — Neben den szenischen Rücksichten ist oft schon die Verbindung der Musik mit dem Worte selbst richtunggebend für das Tempo, indem bald die Technik des Gesangsinstrumentes Verlangsamung erfordert, bald die deutliche Aussprechbarkeit der Worte Schnelligkeitsgrenzen zieht.

Ein scheinbar leichteres, aber doch gefährlicheres Feld ist der Konzertsaal. Die Szene würde an sich die dramatische Bewegung der Musik nie erlahmen lassen; im Konzertsaal dagegen muß der Dirigent als einziger dafür sorgen, daß die Bewegung nie ein Fortrollen werde. Es mag nicht viel Musikstücke geben, denen die Bewegung als solche Gegenstand der Darstellung ist, die also durch das straff gespannte und durchgängig festgehaltene Tempo wirken. In den übrigen Fällen muß das Tempo als das sensitivste Requisit gelten, wenn man ein Werk lebendig machen und anderen übermitteln will. Deshalb sollte ein Dirigent, der an die Sonderart eines Werkes nicht heranreicht, der es nicht bis in die letzte Faser begreift, die Aufführung lieber lassen. Denn, wenn er auch alle Vorschriften metronomisch getreu beachtet, das Tempo kann nicht das richtige sein, sodaß auch der Geist fehlt, der selbst Nichtssagendes genießbar macht. Vornehmlich die „modernen" Komponisten sind bei solcher Propaganda bös daran. Gerade sie haben die Erkenntnis hervorgerufen, daß es mit der glatten musikalischen Erledigung nicht genug ist, daß sich dem-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach das Zeitmaß nicht musikalisch-naturalistisch, sondern nach dem poetischen Gehalt eines Werkes formt. Aus dem Bilde, das der Ausführende von seiner Aufgabe hat, entsteht ja der Tempocharakter. Darauf macht schon aufmerksam die Verschiedenheit der Ausführung eines Stückes im ₵-Takt und desselben im $^2/_4$ Takt mit doppelt so schnellen Notenwerten. Wäre das Tempo absolut zu fassen, so müßte der Eindruck der beiden Aufführungen der gleiche sein. Der $^2/_4$ Takt wird aber einen viel plumperen Charakter ergeben; denn die Vorstellung, die sein Notenbild hervorruft, ist die eines Satzes im gemäßigten Tempo. Man könnte sogar von einer Wirkung der Noten auf das Auge sprechen, welche direkt die Interpretation beeinflußt; hier kokettiert die Musik ein wenig mit den bildenden Künsten, was auch Schumann in seinen Schriften konstatiert, indem er es als seine Gewohnheit hinstellt, neue Noten zuerst auf die bloße Augenwirkung hin zu durchblättern.

Die Vorstellung des orchestralen Vortrages hinwiederum könnte dem in der Tempofrage meist recht verstiegenen solistischen Vortrag eine gesunde Grundlage bieten. Allzulange sind die Virtuosen in der technischen Ausbeutung ihres Instrumentes verfangen, um einer Verbildung des Tempogefühles entgehen zu können. Das Klavier als das Instrument, das ein ganzes Orchester in sich birgt, verliert in der Entwickelung seiner Technik das Temporegulativ, welches das Orchester in der Natur seiner Instrumente etwaiger Willkür entgegenstellt. Die tieferen Orchesterinstrumente sind in der Schnelligkeit begrenzt; wenn nun selbst das Klavier im Gewicht der tieferen Tasten und der von vornherein meist geringeren Beweglichkeit der linken Hand den Grund zu Differenzierungen für das Tempo fände, flugs sind die Geläufigkeitsschulen für die linke Hand herausgegeben, und es ist höchster Trumpf, mit der Linken allein ein mehrstimmiges Stück zuwege zu bringen. Wenn sich aber der Klavierspieler ein Bild macht, wie das Stück im Orchester wahrscheinlich klingen würde, so wird ihm diese Fiktion den Weg zum richtigen Tempo weisen. Außerdem gewinnt er durch sie ein Mittel, die Nüchternheit des Klaviervortrages zu durchwärmen, da sich der Wechsel der gedachten Klangfarben durch feine Schattierungen des Tempos (abgesehen von solchen des Anschlages) imitieren läßt.

Dem Konzertdirigenten und ein wenig auch dem Virtuosen mögen nun Fälle begegnen, wo das Zeitmaß einer Phrase oder einer größeren Gruppe für sich genommen feststände, im Nacheinander der musikalischen Gedanken, im besonderen Milieu aber nicht befriedigt, so daß es mit Rücksicht auf dieses abgeändert werden muß. Dem ästhetischen Urteil bleibt es überlassen, welche Wegstrecke gegangen werden darf, um die Grenzen für eine derartige Heranziehung des Vorausgehenden und des Nachfolgenden in der Tempowahl zu stecken. Im allgemeinen wird dieser Rücksichtnahme auf das Milieu viel zu viel Wert beigemessen, besonders, wenn man aus ihr heraus, in der Absicht, den Vortrag mannigfaltiger zu machen, einen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tempowechsel vornimmt. Viel eher darf man sich an die umgekehrte Regel halten, daß ein Zeitmaß dem primären Empfinden zuwiderlaufen darf, um eben im Tempo des ganzen Milieus zu bleiben. Jener Wechsel des Zeitmaßes geschieht auch meist in viel zu brüsker Weise, um nicht läppisch zu wirken.

Auf einige Übelstände in der Temponahme soll noch verwiesen werden: Es ist nichts Seltenes, daß neue, komplizierte Werke mit zunehmender Wiederholung in zunehmender Geschwindigkeit vorgetragen werden. Manchmal dürfte sich darin im Vereine mit den übrigen Vortragsmitteln eine neue Auffassung kundgeben; meist aber liegt der Fall so, daß das Werk zur Aufführung noch nicht reif war, daß die technische Beherrschung sich noch nicht eingestellt hatte, die ja unbedingte Voraussetzung für die Tempodiskussion ist. Oder das rasche Tempo ist eine Folge des abnehmenden Interesses, das den Inhalt nicht wieder und wieder zu erleben vermag.

Manche Komponisten aus früherer Zeit übersahen es, beim Tempowechsel den Auftakt, der phraseologisch ins neue Zeitmaß gehörte, formell aber noch im alten stand, im Notenwert dem neuen Zeitmaße anzupassen. Die Korrektur, die man bei der Aufführung hier vornehmen mußte, verleitete zu ähnlichen Korrekturen an Stellen, wo die unmittelbar vor dem Wechsel stehende Figur entweder als Auftakt nicht zu gelten hatte oder aber in der Absicht eines plötzlich zu bewerkstelligenden Wechsels dem alten Zeitmaß im Notenwerte angepaßt war. In solchen Fällen darf man also nicht schlankweg nach dem Gefühl vorgehen, sondern soll eine jede derartige Konstruktion in dem besprochenen Sinne prüfen.

Das Gefühl führt auch im Halten der Fermaten sehr irre. Mit ein wenig Nervosität bei der Aufführung wird wohl jeder Künstler rechnen. Am probatesten ist es, die Fermate in eine so große Anzahl angebundener Notenwerte zu zerlegen, als sie der Periodenbau erfordert, bei gleichzeitiger Rücksicht auf die Spannung, die durch die Fermate bezweckt wird.

Mit dieser Aufzählung dürften die Unarten in der Temponahme kaum erschöpft sein. Sie alle lassen sich auf die unberechtigte Rolle des spontanen Gefühls in der Ausarbeitung der musikalischen Darstellung zurückführen. Es wäre daher allen ausübenden Künstlern dringend ans Herz zu legen, in der Praxis wie in der Lehre nach Prinzipien ihrer Kunst zu suchen, um auf Grund der gewonnenen Erkenntnis des Wesens ihrer Kunst wirklich frei sein zu können. Denn wenn erst die Schaffenden die Gewähr haben, daß ein Werk zwar nicht nach einem unabänderlichen Muster allerorten aufgeführt wird, daß es jedoch niemals unter Unbildung auf seiten der Ausführenden zu leiden hat, dann werden sie ihre Interpreten gewiß nicht so eng im Zaume halten. Dann entfällt für die Interpreten auch der Anlaß, sich, wie es jetzt geschieht, damit zu rächen, daß sie nach Stücken greifen, in denen der Komponist dem Virtuosen vollkommen das Feld räumt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER DAS BEZEICHNEN MOZARTSCHER OPERNPARTITUREN

VON HERMANN HANS WETZLER IN RIGA

„Schließlich ist es doch der klare Verstand, der das Höchste in der Kunst hervorbringt; — aber der Verstand müßte so verständig werden, daß er sich immer vom lebendigen Gefühl leiten läßt.“ Hans Thoma

Gegenwärtig ist endlich das Bedürfnis nach wirklich sinngemäßen Übersetzungen der Texte von Meisterwerken der Opernliteratur erwacht; ausgezeichnete Kapellmeister beraten tüchtige Literaten, um eine Aufgabe zu lösen, die ohne die Mitwirkung des Fachmusikers hoffnungslos bleiben mußte. Wenn nicht alle Zeichen trügen, ist eine durchgreifende Veredelung des Stils in der Wiedergabe dieser Werke Bedürfnis geworden. Eine sinn- und phantasievolle, von wirklichem Leben durchglühte Aufführung dieser Meisterwerke ist aber nur dadurch zu erzielen, daß zugleich mit der Reform des deklamatorischen eine adäquat feinere Ausarbeitung des rein musikalischen Teils eintritt, deren Ziel es sein muß, durch scharfes Eindringen in das subtile Gewebe der Partitur, durch feinstes Abwägen der dynamischen Werte den echten Vortragsstil dieser Werke, wie ihn der Meister einst selbst ausgeübt hat, wiederzufinden.

In den Mozartschen Partituren gibt es, was dynamische Bezeichnungen betrifft, im allgemeinen nur die rudimentärsten Anhaltspunkte: eine Präponderanz von Forti und Piani, meistens ohne die verbindenden dynamischen Zwischenstufen, ferner ein allgemeines „Sforzando“ an den verschiedenartigsten Stellen, woraus wir schließen müssen, daß diese Bezeichnung eine ausgesprochene Vieldeutigkeit in sich schließt. Das charakteristische Beethovensche Sforzando beispielsweise, auf einzelne mit Sforzando bezeichnete Stellen bei Mozart übertragen, wirkt für den feiner empfindenden Musiker oft geradezu verletzend. Nicht weniger unzureichend ist die dynamische Bezeichnung insofern, als sie sich stets auf alle Instrumentengruppen gleichmäßig erstreckt, wodurch die Deutlichkeit des polyphonen Satzes oft auf das empfindlichste gestört wird. Manche Stelle, die beim Lesen unser Auge und inneres Ohr entzückt, verblaßt oder verschwindet in der Aufführung oft so spurlos, daß man sich am Ende fragt, ob sie nicht gar gestrichen war.

Nach den uns erhaltenen Überlieferungen müssen wir annehmen, daß Mozart ein ebenso göttlicher Dirigent wie Komponist gewesen ist und seine Sänger und Musiker zu hinreißendem, geistblitzendem Vortrag inspiriert hat. Stellen wir uns einmal vor, wie er wohl das Finale des

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zweiten Aktes im „Figaro" dirigierte, — den großen Zug, mit dem er dieses architektonische Wunderwerk in hinreißender Steigerung auftürmte; wie er so manchem hypersensitiven Zug des Rokokogeistes aktuellen Ausdruck gab, z. B. den subtilen „Sousentendus" in Susannes Arie „Komm' näher, Knie hin vor mir". Wie entzückend und geistvoll hat er wohl die Seelenregungen des Pagen, der Gräfin und der Susanne in dieser „highly strung" verliebten Situation angedeutet. Das feine Wechselspiel der verliebten Blicke — durch das Motiv



ausgedrückt — wird durch die zauberhaft schöne Instrumentation aufs anmutigste verdeutlicht. Die von Mozart in holden Reiz getauchten „verbotenen" Empfindungen dieses graziösesten Rokoko-Flirts à trois fließen so ungreifbar ineinander wie das Farbenspiel auf einer Seifenblase, und zweifellos erweckte des Schöpfers dirigierende Hand diese ineinander verwobenen Motive zu einem individuellen dramatischen Leben, wie wir es in den meisten heutigen Aufführungen vergeblich suchen. Wie humoristisch hat er sicherlich den ironischen Oboentriller unterstrichen, der bei den Worten der dem Grafen huldigenden Dorfmädchen: „Er schützt eure Ehre, er schont eure Unschuld," dem hohen Herrn gleichsam eine Nase dreht. Dann in der „Zauberflöte" — wie drastisch hat seine schöpferische Dirigierkunst wohl die mannigfaltigen Ausdrucksmodifikationen des Monostatos-Motivs:



in seiner ergötzlichen Aufgeregtheit zur Geltung gebracht. Ich denke mir, er gestaltete es zuerst, beim Auftritt des Monostatos, boshaft triumphierend, dann immer gereizter und kratziger, dann bei der vermeintlichen Verheißung von Sarastros Belohnung ins Behend-Vergnügliche überspringend; und jämmerlich geknickt, als sich herausstellt, daß dem „Ehrenmann" zur Belohnung für seinen Eifer „siebenundsiebzig Sohlenstreiche" winken. (Solche charakterisierenden Modifikationen sind an der betreffenden Stelle durch sinnvolle Anwendung spezifisch violinistischer, kontrastierender Bogenstricharten zu erzielen.)

So gibt es unendlich viele Beispiele, sowohl in betreff des großen dramatischen Aufbaues als auch der Detailmalerei. Vielleicht hat die Art des Operndirigierens, wie ich sie durch die vorangehenden Beispiele anzudeuten versuchte, mit der sogenannten Mozart-Tradition, mit dem pietät-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vollen korrekten klassischen Vortragsstil, wie ihn viele Musiker verstehen, nicht sehr viel gemein.

Wie ist aber eigentlich diese „Tradition" entstanden? In früheren Zeiten war das musikalische Handwerk fraglos eine Institution, von deren Exklusivität wir uns heute, im Zeitalter der künstlichen Brutstätten musikalischer Massenmörder, schwerlich einen Begriff machen können. Den Zeitgenossen Bachs genügte ein bezifferter, sogar ein unbezifferter Baß als Grundlage für eine kunstvolle kontrapunktische, ja oft poetisch-illustrierende, improvisierte Klavier- und Orgelbegleitung komplizierter Vokal- und Instrumentalkompositionen. Damals galten die Lehr- und Wanderjahre, während deren der Künstler nach Handwerksburschenart in fremden Städten und Ländern tätig war, als unerläßliche Grundlage für sein späteres Kunstwirken, und das erklärt die erstaunliche Vielfältigkeit von Kunstfertigkeiten und Kenntnissen, die der damalige Musiker sich zu eigen machen mußte, bevor er sich als wohlbestallter „Meister" in einer festen Stellung niederlassen konnte. Wie viele hervorragende, schöpferisch anregende Künstler aus dieser Zeit sind von den großen Wundermännern Bach und Händel überschattet worden, und ihr verblassendes Bild erlosch gänzlich in der rapiden Entwickelung der Musik. Welchen bedeutenden Einfluß auf ihre Zeit diese tüchtigen Meister ausübten, ersehen wir aus dem Studium der Werke Bachs, der mit größter Emsigkeit so ziemlich alle Techniken der verschiedenen Schulen seiner Zeit absorbiert hat; manchen Meister, dessen Stil Bach sich zu eigen machte, kennen wir heute nur durch das Musiklexikon.

Mit dem allmählichen Verfall der rein kontrapunktischen polyphonen Kunst verschwand auch diese strenge Meisterschaft des Handwerks; das Musizieren wurde dem Musikbeflissenen bequem gemacht, die Musik entwickelte sich auf neuen, homophon-melodischen Bahnen, und der Komponist schrieb sämtliche Instrumentalstimmen seines Werkes in der Partitur aus. Bei dieser Demokratisierung der Kunst wurde der dynamischen Bezeichnung allerdings mehr Aufmerksamkeit geschenkt (bei Bach war kaum forte und piano eingezeichnet gewesen), aber man begnügte sich noch mit den primitivsten Vortragsbezeichnungen, und selbst bei Mozart finden wir nur das Allernötigste. Dies erklärt sich dadurch, daß es, wie zu Bachs Zeiten die kontrapunktische Schulung der zunftmäßigen Musiker, so zu Mozarts Zeit einen besonderen, unter dem Einfluß der italienischen Musik entstandenen Vortragsstil gab, der allen besseren Künstlern geläufig war. Das Wesen dieses Vortragsstils, der im Verlauf der Musikentwickelung ebenso verschwunden ist wie die kontrapunktische Schulung der Bachschen Zeit, und von dem sich in der französischen Schule merkwürdigerweise mehr Spuren erhalten haben als in der deutschen, war eben die detaillierte Feinheit der Wiedergabe, die sorgfältige Behandlung und Phrasierung der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

individuellen Stimmen des Orchesters, die Instinkt geworden war. Unter der momentan inspirierenden Leitung Mozarts genügten daher die dürftigen Bezeichnungen seiner Partituren.

Nun aber kam Beethoven, und mit seiner unerhört neuen Vergeistigung der bereits stereotyp gewordenen musikalischen Formen und Formalismen entstand notwendigerweise eine auffallende Verfeinerung der Vortragsbezeichnungen, die sich im Verlauf der Entwickelung Beethovenscher Kunst immer mehr verfeinerte. An dieser Stelle möchte ich in Parenthese die außerordentliche, für den plastischen Vortrag so große Bedeutung seiner Anregungen in betreff der metrischen Bezeichnung (siehe Scherzo der Neunten Symphonie) erwähnen, die sonderbarerweise im großen und ganzen ziemlich unbeachtet geblieben sind. Für den gewissenhaften Dirigenten ist eine intime Vertrautheit mit der metrischen Struktur des zu dirigierenden Werkes unerläßlich. Meiner Ansicht nach müßte überhaupt auf die metrischen Eigentümlichkeiten weit größere Aufmerksamkeit verwandt werden als im allgemeinen geschieht.

Doch kommen wir, nach dieser Abschweifung in ein anderes Gebiet, auf das der Dynamik zurück. Selbst Beethovens dynamische Bezeichnungen erstreckten sich noch gleichmäßig auf den ganzen instrumentalen Apparat. Schmetternde Trompeten und Posaunen erhielten die gleichen Bezeichnungen wie zarte Flöten und verschleierte Bratschen; dem Dirigenten blieb es überlassen, auf dieser Basis die gehörige Deutlichkeit und Plastik herzustellen. Es war nun mal so „Usus". Die wirkliche Tradition dieses „Usus" ist leider vergessen. Durch Bequemlichkeit und unter dem absorbierenden Einfluß der jeweils aktuellen Kompositionsrichtung, geraten solche Dinge überraschend schnell in vollständige Vergessenheit. Nehmen wir nur als Beispiel den einst von Spontini in Berlin eingeführten Usus der „Präzision". Wie schnell war auch jede Erinnerung an Webers Vortrag der Freischütz-Ouvertüre in seinem eigenen Orchester verschwunden. Unter Wagners eindringender Intuition leuchtete sie freilich später, in dem Zeugnis des alten Dozauer, wieder auf.

An die Stelle der richtigen Überlieferung trat eine ärmliche Beobachtung der in die Partitur gedruckten Vortragszeichen, die an und für sich zu unbestimmt waren, um nicht gelegentlich zu viel oder zu wenig befolgt zu werden. Die sich so ergebenden Vortragsgewohnheiten wurden später als „Tradition" für geheiligt erklärt.

Heutzutage instrumentiert natürlich ein jeder Komponist bereits „dynamisch" und bezeichnet jede Instrumentengruppe mit besonderer Rücksicht auf den plastischen Vortrag; so finden wir in vielen Werken einen und denselben Taktteil aus Rücksicht auf die Tonintensität der betreffenden Instrumente, wie auch auf die motivische und koloristische Bedeutung der einzelnen Stimmen, mit den kontrastierendsten dynamischen Bezeichnungen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

versehen. Diese außerordentlich entwickelte Differenzierung ist bei modernen Kompositionen längst obligatorisch geworden.

Nun wird doch niemand zu behaupten wagen, daß die Mozartsche Melodie in ihrem Ausdruck im Vergleich zur modernen Musik „starrer" sei. Niemand wird ihre unendlich subtile Modulationsfähigkeit abstreiten. Dies zugegeben, erscheint eine genaue Bezeichnung der Mozartschen Partituren nicht nur wünschenswert, sondern direkt geboten. Der feine, künstlerisch gebildete Orchestermusiker und Dirigent wird jede Musik, gleichviel ob Mozart oder Richard Strauß, immer beseelt und lebendig empfinden; indessen hat bei dem Massenbetrieb des heutigen Konzert- und Opernwesens selbst der strebsamste Dirigent nicht immer die nötige Zeit, seine Partituren zu bezeichnen, — noch weniger, in gründlichen Proben seine Intentionen durchzusetzen, denn hierbei handelt es sich meist um eine weit über das gewöhnliche Maß hinausgehende Beeinflussung des Orchesterspiels.

Die Ausarbeitung stilvoller Konzert- und musikdramatischer Aufführungen erheischt dringend eine Verfeinerung der Bogentechnik der Streichinstrumente, resp. die Auffindung und Wiederbelebung altitalienischer Traditionen; zur Erzielung der musikalischen Charakteristik ist dies nicht genug zu empfehlen. Mit ästhetisierenden Anweisungen, wie „verklärt", „trotzig", „humorvoll", die man sich allenfalls in einem Klavierstück gefallen läßt, ist meiner Ansicht nach wenig zu erreichen; hier handelt es sich einfach um Herauf- und Herunterstrich — um wirkliches „Spiccato", „Martellato", „Saltellando" usw. — ja manchmal selbst um absichtlich unbequeme Stricheinteilung, wenn es gilt, eine besondere Phrasierung oder musikalische Charakteristik zum Ausdruck zu bringen. In diesem Bestreben haben wir ein leuchtendes Vorbild: Hans von Bülow, dessen Prinzip vom „metaphysischen" Fingersatz beim Klavierspiel, auf die Streichinstrumente übertragen, außerordentlich fruchtbar wirken würde.

Es ist sehr bedauerlich, daß für die meisten Orchestermusiker noch immer eine so große Kluft zwischen Orchester- und Quartettspiel besteht. Viele Musiker, deren Vortrag eines Beethovenschen Quartetts nichts zu wünschen übrigläßt, sind wie umgewandelt, sobald sie im Orchester sitzen. „Spiccati" und alle die mannigfaltigen charakterisierenden Eigentümlichkeiten der Bogentechnik hören dann einfach auf zu existieren; alle bewegten 16tel Passagen werden regelmäßig am Frosch gekratzt, — Passagen, die voll und vornehm klingen würden, wenn sie an der oberen Hälfte oder in der Mitte des Bogens ausgeführt würden. Saubere, an der Spitze ausgeführte kurze Noten, wie sie z. B. Meyerbeer verlangt, hört man wahrhaftig wunderselten. Ich kann nicht begreifen, weshalb die Orchestertechnik stets anders sein muß als die Solo- oder Quartett-Technik; ich habe in allen Fällen, wo es mir ermöglicht wurde gründlich zu probieren, gerade

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch die Übertragung der Solo- wie der Quartett-Technik auf das Orchester eine oft mich selbst überraschende Tonfülle und Geschmeidigkeit des Streichkörpers erzielt.

Die unbegründete Ansicht von der Verschiedenheit der Techniken besteht leider selbst unter den besten Künstlern. Ich kannte einen vorzüglichen Geiger, der sofort nach jeder Orchesterprobe eine Stunde lang Skalen und Stricharten übte; er nannte das sein musikalisches Reinigungsbad.

Wenn die Technik des Quartetts, von den Streichern im Orchester ausgeübt, von so bedeutsamer Tragweite für das künstlerische Resultat ist, so folgt daraus von selbst, daß es für den Dirigenten von nicht geringerer Wichtigkeit ist, mit dem Wesen des Quartetts, speziell mit den Geheimnissen der letzten Beethovenschen, auf das innigste vertraut zu sein. Das klassische Orchester hat seinen Ursprung im klassischen Streichquartett, und wie Strauß in seiner Vorrede zur Berlioz'schen Instrumentationslehre sagt: „In der schönen Linienführung der vier gleichgestellten Melodieträger des klassischen Streichquartetts hat Wagner den Stil seines Tristan- und Meistersinger-Orchesters gefunden, ihr verdankt er die unerhörten Klangwunder seines polyphonen Streichquartetts."

Ist es also nicht angezeigt, zur Veredelung des Orchesterstils durch geeignete Bezeichnungen die Quartett-Technik auf den Streichkörper zu übertragen?

Das hier Erklärte möge als Einführung dienen zu meinem Versuch, die nötige Belebung des Vortrags klassischer Werke durch Eintragung bestgeeigneter Zeichen in die Partituren zu verdeutlichen.[1]) Obgleich ich, alle Willkürlichkeiten, und sogenannten „Nuancen" vermeidend, ehrlich bestrebt war, meine Bezeichnungen rein der Eigenart des Werkes und den szenischen Vorgängen entsprechend auszuführen, so findet sich doch sicherlich manches unter meinen Vorschlägen, was ein Anderer als zu „individuell" tadeln wird. Objektivismus gibt es aber nun einmal nicht in der Kunst; im selben Maße, in dem der Reproduzierende ein Kunstwerk bei jeder Aufführung neu erlebt oder doch neu erleben sollte, es dadurch gewissermaßen transsubstanziierend, trägt natürlich jede Bezeichnung und Bearbeitung bis zu einem gewissen Grade das Gepräge des Nachschaffenden, — und ohne Individualismus geht es da niemals ab. Ich mute auch keinem zu, meine Vorschläge unbedingt anzunehmen, und aus diesem Grunde lasse ich lediglich die bezeichneten Partituren, nicht etwa auch bezeichnete Orchesterstimmen, im Druck erscheinen.

Meine Angaben mögen dem einsichtsvollen Musiker als Anregung dienen und in diesem Sinne vielleicht befruchtend wirken.

Der angehende Dirigent aber wird manche Mittel angedeutet finden,

[1]) Eine bezeichnete Partitur der „Zauberflöte" wird demnächst im Druck erscheinen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die es ihm ermöglichen sollen, den Vortrag einer Oper selbständig auszuarbeiten und mit wahrem Leben zu erfüllen — z. B. die Art und Weise, das polyphone Gewebe klarzulegen und die melodische Linie deutlich zum Ausdruck zu bringen; die Mittelstimmen zu beleben, beispielsweise die charakteristischen ausgehaltenen Oboen und Hörner bei Mozart, durch deren sinnvolle Behandlung oft herrliche Farbenwirkungen erreicht werden können; ferner eine Methode, alle metrischen Eigentümlichkeiten (Cäsuren usw.) zu erkennen, sogenannte tote Punkte zu vermeiden, ästhetisierende Reden durch praktische Anweisungen zu ersetzen; Behandlung des Orchesters in Übereinstimmung sowohl mit dem seelischen Inhalt der Handlung als auch mit den szenischen Vorgängen, wie sie sich klar aus der Partitur ergeben: Gebärden, Bewegungen, ja selbst Beleuchtungseffekte. Dadurch wird die organische Einheit zwischen Bühne und Orchester, zwischen dem Sinn des gesprochenen Wortes und dem unausgesprochenen Gefühlsinhalt der Musik erzeugt werden, eine Einheit, an der es gar manchen Aufführungen Mozartscher Opern heute gebricht.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER FALL RUST

VON DR. ERNST NEUFELDT IN BRESLAU

Ich möchte hier eine kleine Geschichte erzählen, die dem einen oder anderen Leser vielleicht nicht ganz uninteressant erscheinen mag. Sie ist eigenes Erlebnis. Daher gestatte man mir, in der ersten Person zu sprechen.

Im letzten Winter — ich hatte damals meinen Wohnsitz in Dresden — lernte ich Dr. Max Steinitzers Musikgeschichtlichen Atlas kennen. Ein Buch, gegen das man im einzelnen mancherlei haben kann und das doch als Ganzes gesehen und als erster kecker Versuch etwas ungemein Sympathisches hat. Gleich hinter Friedemann Bach, der mit einer seiner hochinteressanten Polonaisen vertreten ist, stieß ich auf etwas, das mich zunächst starr vor Staunen machte. Es war ein Ausschnitt aus einer Klaviersonate. „Friedrich Wilhelm Rust, Hofmusikdirektor in Dessau, geb. 1739, gestorben 1796," so stand da der Schöpfer verzeichnet. Aus dem Jahre 1777 sollte die Sonate stammen. 1777! Wäre es möglich, daß um diese Zeit dieses Stück geschrieben wurde? Daß jemand mitten im Rokokozeitalter, als Mozart eben sich zu seinen großen Taten anschickte, einen solchen Klaviersatz schrieb? Auf Rusts Bedeutung als Vorläufer Beethovens wies eine Notiz Steinitzers hin. Was ich da aber sah, ging ja wohl noch über Beethoven hinaus. Einen solchen prachtvoll sonoren, ganz modernen Klaviersatz hatte ja auch Beethoven sein Lebtag nicht geschrieben! Und dann diese Kühnheit im Harmonischen! Spornstreichs rannte ich auf unsere Dresdner Königliche Bibliothek und holte mir mehr von diesem Wundermanne Rust. Arno Reichert, unser stets hilfsbereiter Kustos der Musikabteilung, freute sich, daß endlich einmal jemand kam und nach Rust verlangte, den er selbst schon lange im stillen verehrte. Und als ich nun die Sachen daheim hatte, acht Klavier- und fünf Violinduosonaten, da wuchs mein Staunen, mein grenzenloses Staunen mit jeder Seite, die ich umschlug. Es wurde mir klar, daß mich hier der Zufall zu einem der größten Geister des 18. Jahrhunderts, ja vielleicht aller Zeiten geführt hatte. Hier war einer, der seiner Zeit weit vorausgeeilt war, der es verdiente, neben den Heroen der Tonkunst, neben Mozart, neben Beethoven gestellt zu werden. Ja, der Beethoven in mancher Beziehung überflügelte! Und an diesem war man bisher achtlos vorübergegangen. O, diese Eisklötze von Musikphilologen, denen das Größte, Herrlichste nur ein Objekt der Forschung bedeutet! Die in ihrer Akribie, in ihrer Andacht zum Kleinen, und wie die schönen Worte heißen mögen, jeden Maßstab, jedes warme Gefühl fürs Bedeutende, Überragende verloren haben . . .!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

So und ähnlich klang es in mir einige Wochen lang. Allen Freunden spielte ich begeistert vor. Und alle, Zünftige und Dilettanten, gaben mir Recht: Das sei nicht alltäglich. Um ganz sicher zu gehen, wartete ich. Ich ließ die Sachen liegen, nahm sie dann wieder vor, prüfte, prüfte wieder, zwang mich kritisch und nochmals kritisch zu sein. Das Resultat blieb dasselbe.

Also setzte ich mich denn nun hin und baute einen Artikel für die „Musik", der eine Fanfare, ein Bekenntnis sein sollte. Und in Dresden setzte ich die Fanfare ins Tönende um. Ich hielt einen Vortrag, der mir selbst und anderen wunderschön vorkam. Hier wäre einer, der die ganze kommende Entwicklung vorweg genommen habe. 1796 sei er gestorben, aber das ganze 19. Jahrhundert lebe schon in seinen Tönen. Weber und Schumann, die deutsche Romantik nehme er voraus, ja, die moderne Polyphonie, Wagner, Bruckner, fänden hier ihren Vorläufer. Und so. Dazu gab es erläuternde klingende Beispiele in reicher Zahl.

Jene Klavier- und Violinsonaten hat Prof. Wilhelm Rust herausgegeben, der verdiente Bachforscher, gestorben 1892 als Thomaskantor in Leipzig, Friedrich Wilhelm Rusts Enkel. In einer kleinen Broschüre „F. W. Rust, ein Vorläufer Beethovens" (Köln 1894) bemerkt Dr. Erich Prieger, der bekannte Bonner Beethovenforscher, daß der Herausgeber jedenfalls bei einigen Werken Verstärkungen des Klaviersatzes für nötig erachtet habe. Einzelnes möge sich sogar dabei befinden, das unter den Begriff der Modernisierung fallen könnte. Jene Zutaten beträfen übrigens nur eine Äußerlichkeit und änderten nichts an dem Grundcharakter der Werke. Ich muß gestehen, daß mir schon, ehe ich dies las, auf Augenblicke der unheimliche Gedanke gekommen war: Das ist doch gar nicht möglich, daß das alles aus dem 18. Jahrhundert so überliefert sein soll! Wie, wenn es bei dieser Ausgabe nicht ganz mit rechten Dingen zugegangen wäre? Aber auf den Titeln stand ja doch: komponiert im Jahre siebzehnhundertsoundsoviel von F. W. Rust, Musikdirektor des Fürsten von Anhalt-Dessau, zum ersten Male herausgegeben achtzehnhundertsoundsoviel von Professor Dr. Wilhelm Rust, königlicher (sollte heißen: königlichem) Musikdirektor und Kantor der Thomana in Leipzig. Was wollte man mehr? Um allen Bedenken zuvorzukommen, hatte überdies W. Rust, „gewissermaßen als dokumentarischen Rechenschaftsbericht", wie Prieger sich ausdrückt, zwei Faksimiles in Photolitographie herausgegeben: eine Solosonate in d-moll, dieselbe, die Ferdinand David mit Begleitung versehen und auch sonst arg entstellt 1866 hatte erscheinen lassen — die Ausgabe existiert noch bei Peters — und ein Andantino mit Variationen. Ein hübsches Werk, das an die Sonaten nicht entfernt heranreicht. Ich sagte mir: eine kleine Gelegenheitskomposition, an die man den großen Maßstab nicht legen darf. Jene Notiz Priegers mochte nun vollends meine Bedenken bis auf weiteres

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beruhigen. Gut, es waren ein paar kleine Änderungen vorgenommen worden. Man ließ das zunächst auf sich beruhen und behielt sich vor, diesen Dingen weiter nachzugehen, sobald man die Originale zur Hand hatte.

Diese Originale aufzufinden war gar nicht so ganz leicht. Der gute Eitner ließ mich natürlich im Stich. Er wußte nichts und vermutete nur, daß Handschriften auf „irgendeiner Leipziger Bibliothek" lägen. Erst am Abend meines Vortrags erfuhr ich von Angehörigen W. Rusts, die aus Leipzig herübergekommen waren, daß der Rustische Nachlaß vor einigen Jahren an die Berliner Königliche Bibliothek übergegangen sei. Ich fuhr hin, und mein Herz jauchzte, als ich im Zettelkatalog nicht weniger als 115 Autogramme und 60 Abschriften aufgeführt fand. Direktor Kopfermann stellte mir in liebenswürdiger Weise alles zur Verfügung, was ich brauchte. Und nun —

Und nun saß ich da in dem gemütlichen kleinen Lesesaal in der Berliner Charlottenstraße vor den Originalen des großen Meisters Rust. Zweifellos Originale. Dieselbe feine alte Hand, dieselben charaktervollen Züge, die mir schon von jenen beiden Faksimiles her bekannt waren. Zwei Blicke — und mein Traum von Friedrich Wilhelm Rust, dem Rivalen Beethovens, war ausgeträumt. Ich brauchte gar nicht erst die gedruckten Ausgaben daneben zu halten. Ich kannte sie ja so gut . . .

Ach ja, es ist ein schönes Ding um den Wunderglauben. Und schließlich, es geschehen in der Musikgeschichte ja tagtäglich Wunder. Warum hätte dieses nicht auch geschehen können? Es war zu schön, um Wirklichkeit zu werden. Da hatte man wieder einmal dem gedruckten Papier geglaubt.

Was folgte, war in der Hauptsache nur noch eine Abschätzung des Schadens, eine Inventarisierung der Katastrophe. Aus dem prachtvollen modernen Klaviersatz, der mich so frappiert hatte, war die übliche dünne Zwei- und Dreistimmigkeit, der zierliche Spinettklang des galanten Zeitalters geworden. Jene freie Polyphonie zahlreich umherwimmelnder selbständiger Mittelstimmen, die mich zu Vergleichen mit den „Meistersingern" hingerissen hatten, war spurlos verschwunden. Frei erfunden die programmatischen Titel einiger Sonaten: erotica, seria, italiana. Frei erfunden die mancherlei geistvollen, thematischen Verknüpfungen der einzelnen Sätze, die mir den Vergleich mit Liszts h-moll Sonate aufgedrängt hatten, die Wiederkehr etwa des Kopfmotivs des ersten Satzes am Schlusse des ganzen Werkes und ähnliches. Ja mehr noch. Es gab da ganze Seiten zu sehen, die gar nicht vorhanden waren. Mancher Satz war so kaum mehr wiederzuerkennen, hatte ganz neuen thematischen Inhalt bekommen. Ja, ganze Sätze waren eingeschaltet. Ob sie aus anderen Sonaten herübergenommen, ob sie nach F. W. Rustischen Motiven gearbeitet, ob sie ganz frei erfunden waren, das konnte natürlich die erste flüchtige Einsicht nicht

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feststellen. Da ist z. B. eine große Sonate in C. Nach der gedruckten „Ausgabe" W. Rusts dauert ihre Aufführung rund 40 Minuten. Sie hat angeblich das Marlborough-Lied zum Thema und stellt — nach W. Rust, dem Prieger das nachspricht, wie ich es ihm auch nachgesprochen habe — eine sehr freie Variationenreihe über dieses Thema dar. In Wirklichkeit ist die Sonate kaum halb so groß und enthält auch nicht in einem Takt den Schatten einer Anspielung auf jenes Lied. Alles, was sich darauf bezieht, ist hinzugefügt. Eine wunderschöne langsame Einleitung, mit einem großen Rezitativ beginnend, ein nicht minder schöner Mittelsatz, den ebenfalls wieder dasselbe Rezitativ in freier Variante einleitet, endlich eine vierthalb Seiten lange Coda zum letzten Satz, die diesen in einen feierlichen Marsch auslaufen läßt. Rust der Enkel scheint sich hier die Anregung aus einigen Skizzenheften des Komponisten geholt zu haben, tut aber in der Vorrede durchaus so, als ob ihm das Werk so wie er's wiedergibt vorgelegen habe.

Das war die Entdeckung, die ich in der Charlottenstraße machte. Zum Glück war mein Artikel für die „Musik" noch nicht im Druck. Dafür war aber der Vortrag schon gehalten . . .

Und die Moral von der Geschicht? Nun, es hat nicht viel Sinn, Wilhelm Rust heute noch große Vorwürfe zu machen. Erstens ist er nun zwanzig Jahre tot. Und dann ist ihm selbst das Bedenkliche seines Verfahrens hinterher klar geworden, und er hat die Absicht gehabt, noch nachträglich alles klarzustellen. Daran hat ihn der Tod gehindert. Man kann auch verstehen, wie W. Rust nach und nach in diese „Bearbeiter"-methode hineingeraten ist. Bei einigen der Sonaten, und leider gerade bei den schönsten, ist die begleitende Geigenstimme verloren gegangen. Wenn sie auch nicht gerade melodisch Wesentliches enthalten haben mag, so fehlt natürlich harmonisch manche Kleinigkeit. Wollte man, um diese schönen Arbeiten zu retten, sie für Klavier allein herausgeben, — ein Verfahren, wogegen schließlich nicht garzuviel einzuwenden wäre — so mußten zum mindesten hin und wieder kleine Ergänzungen gemacht werden. Natürlich hätte das im Vorwort klargestellt und die Zutaten durch kleine Noten kenntlich gemacht werden müssen. Auf beides hat aber W. Rust verzichtet. Dann ist ihm so nach und nach der Appetit gekommen, die Sache hat ihn gereizt — und so sind aus Ausgaben Neuschöpfungen geworden. Vielleicht sind schon zu W. Rusts Lebzeiten allerlei Bedenken aufgetaucht. Um ihnen zu begegnen, hat er dann wohl jene beiden Faksimiles herausgegeben. Ein Verfahren, das freilich stark nach dolus eventualis aussieht.

Aber lassen wir das Moralische beiseite. Uns geht hier das Wissenschaftliche an. Und da erhebt sich die eine Frage: Wird man nun nicht auch an den übrigen wissenschaftlichen Arbeiten Rusts seine berechtigten Zweifel haben müssen? Wenigstens solange nicht eine genaue Kontrolle eingesetzt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat? Rust hat länger als ein Jahrzehnt die große Bachausgabe ganz allein redigiert. Eine Arbeit, die ihm bisher als hohes Verdienst angerechnet worden ist. Und die ihm weiter als solches angerechnet werden soll, sobald sie einmal ernstlich nachgeprüft worden ist. Das scheint nach solchen Erfahrungen nun doch wohl nötig zu sein.

Der Schaden, der mit dieser Irreführung bisher angerichtet worden ist, mag ja noch nicht so groß sein. Aber gerade deshalb habe ich es für meine Pflicht gehalten, nicht zu schweigen und etwa ruhig zuzusehen, wie noch andere gutgläubig in die Falle gehen. In besagter Falle befindet man sich übrigens in ganz guter Gesellschaft. Außer Dr. Prieger, der, wie er mir selbst mitteilt, über den Umfang der Zusätze sich nicht völlig im klaren gewesen ist, findet sich da Dr. Otto Neitzel, der 1893 zwei Konzerte mit Rusts „Kompositionen" veranstaltete, ferner Prof. Dr. Max Seiffert, der 1893 über Rust in der Allgemeinen Musikzeitung schrieb und trotz seiner Bemerkung, daß die Ausgaben „nicht ganz einwandfrei" seien, über den wahren Sachverhalt wohl nicht unterrichtet war. Weiter Prof. Dr. Arthur Seidl in Dessau, der 1909 ebenfalls in der Allgemeinen Musikzeitung F. W. Rust preist, dabei aber selbst sagt, daß er nur die Drucke kenne, die er seinen Leipziger Studenten im Seminar als interessante Übungsobjekte vorzulegen pflege. Und endlich Dr. Max Steinitzer in seinem Musikgeschichtlichen Atlas. Man wundert sich schier, daß es nicht noch mehr sind. Denn die Sache lag ja eigentlich am Weg und war frappierend genug.

Übrigens soll man die Paraphrasen W. Rusts[1]) nun nicht etwa für wertlos halten. Im Gegenteil. Eben als freie Neuschöpfungen nach alten Motiven angesehen, sind sie höchst interessant, ganz vorzüglich gemacht, durchaus kennenswert. Besonders wenn später einmal auch die Originale, der wirkliche F. W. Rust, im Druck vorliegen werden, dann wird man diese schönen Arbeiten um so höher schätzen können. Was an ihnen bedenklich ist, ist eben nur der Titel, der etwas Unrichtiges behauptet und daher irreführt. Und dann die Vorreden W. Rusts, die diese Fiktion aufrecht erhalten.

Niemand kann's einem übelnehmen, wenn man nach einer solchen Entdeckung geneigt ist, nun das Kind mit dem Bade auszuschütten. Zuerst wollte ich von Rust nichts mehr wissen. Schon garnichts mehr vom bearbeiteten. Aber auch nicht viel vom echten. Dann aber siegte das Gerechtigkeitsgefühl und — die Neugier. Was konnte denn der arme F. W. Rust dafür, daß er das nicht war, wozu man ihn gewaltsam hatte machen wollen? Sein Enkel hatte ihm nützen wollen und hatte ihm ge-

[1]) Sie sind erschienen bei C. A. Klemm, Fritzsch (jetzt C. F. W. Siegel), Max Hesse in Leipzig und Schwers & Haake in Bremen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schadet. Denn wer seine Publikationen gutgläubig als echt ansah, mußte auf den Gedanken kommen, daß er es hier mit einem überragenden Genie zu tun habe, einem Menschen, der mitten in der Zopfzeit die ganze Entwickelung des 19. Jahrhunderts in nuce vorausgenommen habe. Daß F. W. Rust das nicht getan hat, bleibt bedauerlich. Aber verpflichtet war er dazu ja schließlich gar nicht. Und auch ohne das konnte er doch immerhin jemand sein . . .

Er ist jemand. Das darf ich heute sagen, nachdem dank dem freundlichen Entgegenkommen von Frau Prof. Olga Rust in Leipzig und Herrn Direktor Kopfermann in Berlin mir ein erheblicher Teil seiner Werke genau bekannt geworden ist. Er ist ein Mensch mit einem Gesicht, dieser F. W. Rust, einer den man nicht mit einem beliebigen Anderen verwechseln kann. Und das will in jener Zeit des konventionell guten musikalischen Tons schon etwas heißen. Ja, jetzt wo der phantastische Titane Rust ins Nichts versunken ist, mag der echte Rust, der als feiner, interessanter Künstler, als kluger, warmherziger Mensch aus seinen Werken spricht, um so sichereres, realeres Leben gewinnen.

Es ist notwendig, daß das bleibend Wertvolle in Rusts Lebenswerk der Allgemeinheit recht bald zugänglich gemacht werde.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GERHART HAUPTMANNS „LOHENGRIN"-ERZÄHLUNG

AUCH EINE JUBILÄUMSBETRACHTUNG

VON ARTHUR SEIDL IN DESSAU

In den nächsten Tagen erscheint im Verlag Ullstein & Co., Berlin, das neueste Werk Gerhart Hauptmanns: „Lohengrin", das im Rahmen der „Ullstein-Jugendbücher" (Preis 1 Mk. pro Band) zur Ausgabe gelangt, und in dem sich der Dichter, dessen 50. Geburtstag bevorsteht, als Erzähler der Sage von Lohengrin und Elsa von Brabant an die deutsche Jugend wendet. Mit Genehmigung des Verlages entnehmen wir dem mit Bildern von Ferdinand Staeger geschmückten Bändchen den Abschnitt: „Das Gottesgericht".

(So die Redaktion der „Münchener Neueste Nachrichten" um Ende Oktober 1912.) Und nun folgte der nachstehende Text:

Es war nicht anders, als wenn sich ein Sturm auf dem Meere erhöbe, so schwoll das Gebrause der Menschenmenge, als Telramund in die Schranken ritt. Die lange, zähe Reckengestalt saß auf einem breiten, schwarzen, brabantischen Roß und war von oben bis unten schwarz gepanzert. Er schien der Tod, der furchtbare Unüberwindliche selber zu sein, und jedermann bedauerte den, der sich mit ihm in den ungleichen Kampf einlassen würde. Wie ein schwarzer Berg standen Reiter und Roß aufgepflanzt, der schwere Gaul, wie ein Leichenwagen, mit schwarzem Tuch verhangen. Oder wie ein mächtiger Katafalk, ein Sarg, den der grausige Tod nur als Pferd benutzte. Unter alledem steckte Telramund, der sich freute, als er bemerkte, welches Grausen, hier, am lichten Frühlingsmorgen von ihm ausgehend, sich unter der blutgierigen Menge verbreitete.

Jetzt wurde durch vier Herolde an vier Enden der Bahn und nach vier Himmelsrichtungen die Klage Telramunds, der Gegenstand des Gottesgerichtes, ausgeschrien. Es wurde gesagt und dreimal nacheinander gesagt, wie derjenige Kämpe jetzt zu erscheinen und in die Schranke zu reiten habe, der Telramund einer Lüge zeihe. Die halbe Stunde nach dem ersten Ausruf jedoch verstrich, ohne daß sich zu dem schwarzen vermummten Berg in der Stechbahn ein anderer, ähnlicher Berg gesellt hätte. Als nach dem zweiten Ausruf wiederum eine Zeit vergeblichen Wartens verstrichen war, schien es Elsen, der Herzogin, als wenn ihr ein Henker die Halsschlinge mehr und mehr zuzöge. Wie jemand, der zu sterben glaubt, verhüllte sie sich.

Da sagte der Herzog von Cleve zu ihr: Wenn nun der dritte Ausruf ebenso lange vorüber ist, so mußt du dich auf eine höchst sonderbare, allgemeine Ehrenbezeigung gefaßt machen. Du wirst einen Hagel oder einen Regen erleben, der von der sonstigen Art des Hagels oder Regens einigermaßen unterschieden ist. Aber denke nur nicht an Mannaregen. Auch an die Wachteln bei dem Auszug der Kinder Israels in der Wüste denke nicht. Auch kommt dieser Hagel und Regen nicht senkrecht vom Himmel, sondern wagrecht, oder schräg von der Erde heraufgeflogen. Kurz, ich fürchte, wir werden hernach einen Handel mit faulem Obst und Käse, Brocken von Brot und fettiger Wurst und dergleichen eröffnen können.

Und zum dritten Male riefen die Herolde nach lautem Trompetengeschmetter den Ruf zum Kampf in alle vier Winde hinaus.

Bis diesen Augenblick hatte die Aufmerksamkeit der Menge sich nur zwischen der Herzogin und dem regungslosen Sargreiter auf der Turnierbahn geteilt. Jetzt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kam ein Geräusch von der Schelde her, das alle Augen und Ohren dorthin lenkte. Und dieses Geräusch schwoll nach und nach zu einem jubelbrausenden Sturme auf. Noch wußte man nicht, worum es sich handelte. Aber man sah, wie die von Menschen schwarzen Schiffsverdecke im Strom in Bewegung geraten waren und jedermann mit Hüten, Tüchern, Schleiern und Händen wie wahnwitzig in den Strom hinabwinkte. Da brach beinahe auf den Tribünen der Stechbahn eine Panik aus, und binnen kurzem waren aus der wimmelnden Menschenmenge nur noch wenige auf dem gähnenden Holzgerippe der Bänke des Amphitheaters zurückgeblieben. Wolken von Menschen, wie vom Winde gegen den Strom getrieben, wälzten sich draußen über die Ebene, so daß die schwarze Vermummung in der Arena, ja der ganze Turnierplatz, bald wie nach vollendetem Schauspiel vereinsamt schien.

Da sagte der Herzog von Cleve zu Else: Was ist denn los? Die Leute sind wahnwitzig. Aber ein Bote kam gelaufen, der, als ob er einen unerschöpflichen Atem und einen unerschöpflichen Vorrat ein und desselben Wortes los werden wollte, in einemfort: „Mirakel! Mirakel! Mirakel!“ rief.

Und wirklich, was auf der Schelde zu sehen war, konnte nicht wohl anders bezeichnet werden. Auf einer breiten und flachen Fähre, die ein Schwan vom Meere aus gegen den Strom aufwärts zog, kam ein in Silber gepanzerter Ritter zu Pferde herangeschwommen. In seinem Helm, der von edelster Arbeit war und einen Schwan darstellte, blitzte das Frühlingslicht. Es funkelte von den silbernen Schuppen des Panzers, der die hohe Reckengestalt umkleidete, eine Gestalt, deren ruhiger Adel auf alle Männer und Frauen einen hinreißenden Eindruck machte.

Unter dem Jubel des Volkes zog der Schwan die Barke ans Land, und nachdem das milchweiße Roß sie, unter der Last des silberklirrenden Ritters, mit leichtem Sprunge verlassen hatte, kam es, mit rosigen Hufen prüfend, durchs seichte Wasser geschritten, bis es auf blumigem Anger stand. Da war für den Ritter ein schweres Durchkommen, denn Wogen von schreienden, winkenden, Heil und Willkommen rufenden Menschen umbrandeten ihn. Lohengrin, nach dem Gebote des Grals, kam mit offenem Visier, und so machte sein mildes, von der Sonne gebräuntes Antlitz, mit dem weißlich-blonden Spitzbart und den blonden, buschigen Augenbrauen über meerblauen Augen, daß ihm die Herzen aller zuflogen. Da war nicht einer, dem er nicht schon jetzt als ein vom Himmel gesendeter Retter der Frauenehre Elses und als der Sieger im Gottesgericht erschien. Und nun staute sich also die Sintflutwoge des Volks und kam brausend gegen den Turnierplatz zurückgeflutet. Man erkannte, wie doch eigentlich die durch Telramunds Behauptung so bitter verunglimpfte Herzogin aller Liebling war. Man erkannte es an der Wucht und Gewalt, womit der eisige Bann über den Seelen der Menge zersprengt und von der Liebe des Volkes in hohen Wogen durchbrochen wurde.

Setze dich, sagte der Herzog von Cleve zu Else, die, heftig mit dem Schleier winkend, ihrer vor Freude und Hoffnung nicht mehr mächtig, aufgesprungen war. Aber sie sagte: Verschont mich mit Euren guten Lehren, Herr Herzog. Ich lege auf eine Vormundschaft wenig Wert, die nicht fähig ist, die beleidigte Ehre ihres Mündels nötigenfalls mit dem Schwert zu verteidigen.

Telramund war unter seiner Vermummung inzwischen nicht aus dem Staunen herausgekommen. Nachdem er zuerst recht wohl bemerkt hatte, daß die Menge von seiner drohenden Majestät eingeschüchtert worden war und seine Partei ergriffen hatte, machte ihn jetzt ihr offenkundiger, unvermittelter Abfall fassungslos, und er knirschte das Wort: „Feige Kanaillen!“ durch die Zähne. Er gehörte zu jenen tapferen Leuten, die ihre Pläne mit einiger Ruhe nüchtern durchrechnen, und die es nicht begreifen können, wenn eine höhere Fügung ihren vermeintlich sicheren und gerechten Gewinn zunichte macht.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Volksgunst trägt, Volkshaß erschlägt. Wie im Triumph ward der silberne Kämpe, gleichsam in einem Meer der Begeisterung, herangetragen. Schon haben mich diese wankelmütigen Massen verraten, knirschte Telramund, und um eines beliebigen Herrchens willen dem Tod überantwortet. Aber ich denke, so schloß er die Überlegung, die Entscheidung liegt nicht in hunderttausend Bier- und Schnapsgurgeln, sondern in meiner eigenen Hand.

Er blickte auf und traf auf die Glanzgestalt Lohengrins ihm gegenüber. Da mußte er sich gestehen, daß in dem lächelnd grüßenden Gegner Kraft und Sanftmut auf eine wunderbare Weise vereinigt waren. Und wenn er an Else dachte und sich selber mit seinem Rivalen verglich, so krümmte sich seine getretene Eitelkeit, und es gab für seinen Stolz keinen Balsam. Vergeblich aber suchte er in den treuherzig blickenden, offenen Augen des Gegners nach einem Zucken von jenem Gift, das ihn selbst bis zum Rand mit Mordwut anfüllte. Es befremdete und beunruhigte ihn, daß der Schwanenritter von dem blutigen Sinn des Spiels scheinbar gar keine Ahnung hatte; denn wie hätte er sonst wohl, mit tiefer Neigung des Helmes, einem weißgekleideten, kleinen Mädchen, an der Brüstung der Tribüne, lachend eine rote Pomeranze vom Pferd heruntergereicht. Dies konnte ein Ausdruck der Geringschätzung für den schwarzen Koloß und also eine Herausforderung des Gegners sein, aber dazu war in dem harmlosen Vorgang zuviel ungesuchte Anmut und Selbstverständlichkeit. Er machte die Menge von Beifall auftoben. Erstaunt sah der silberne Ritter sich um und brachte augenscheinlich die ungeheuere Huldigung nicht mit sich, seiner Pomeranze, noch dem kleinen weißgekleideten Kinde in Zusammenhang. Immerhin war es eine frevelhafte Gleichgültigkeit und unverschämte Furchtlosigkeit, dachte Telramund, einem Feinde, wie er selbst, gegenüber, und so zitterte er vor Begier und Kampfeswut dem Trompetengeschmetter des Herolds entgegen, das den blutigen Strauß eröffnen sollte.

Endlich standen die Kämpfer einander turniergerecht gegenüber, und nun erkannte Telramund an der Inschrift des Schildes, den sein Gegner trug, daß er ihn schon einmal im tiefen Walde aufgesucht, ihn bekämpft hatte und ihm unterlegen war.

Die Inschrift lautete:

Dem Starken ein Trutz,
Dem Schwachen ein Schutz.

Es war also kein anderer als Ritter Hilfreich, in dessen Vermummung er den verschollenen Lohengrin vermutete. Da fühlte Telramund, wie die Hand des nahen Todes eiskalt über seinen Rücken glitt, und daß er den einzigen ihm wahrhaft furchtbaren Gegner gefunden hatte.

Zu vorstehendem Abdrucke wird es mir nunmehr, nach dem Begeisterungsrausche zu des Dichters fünfzigstem Geburtstage, vielleicht doch gestattet sein, an dieser Stelle noch folgende nüchterne Betrachtungen anzustellen. Ein förmlicher Protest gegen solche Art von Märchenerzählung oder „Jugendgeschichte" wäre natürlich durchaus unangebracht und reichlich dumm sogar; könnte es dem Schreiber dieses, der selbst Verfasser eines in fünf andere Werke (darunter ein offizielles deutsches Schullesebuch und eine holländische Übersetzung) seither noch übergegangenen „Lohengrin"-Märchens, erzählt für die Kinderwelt, ist — vgl. seine „Wagneriana" Bd. I, S. 427 — am Ende gar noch als Kon-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kurrenzneid wohl oder übel ausgelegt werden! Schließlich bleibt es einem deutschen Schriftsteller ja unbenommen und jedermanns ganz persönliche Eigensache, wie sich in seinem Kopfe das Ideal und die germanische Sagenwelt malt, bzw. wie er sich mit dem Märchenzauber und dazu der Wagnerschen Dichtung für seine Person jeweils abfinden will. Wohl aber darf und muß es endlich einmal erlaubt sein, die deutschen Leser durch eine Kritik solcher Vorlage, mit markanten Beispielen daraus, doch auch eindringlicher hiermit darauf aufmerksam zu machen, wes „Nam' und Art" dieser vielgefeierte deutsche Dichter unserer Zeit im besonderen eigentlich ist, der sich durch „Griechenland" in mühsamer Prosa seinerzeit müde gequält hat; der als Dramatiker seit Jahren schon, unentschlossen schwankend — um nicht zu sagen: hin und her taumelnd zwischen naturalistischem und idealistischem Rezept, hellenistischer, christianisierender und problematischer Dichtung, sich zum hohen Parnaß krampfhaft stets nur emporpeitscht; der zuerst mimosenhaft-scheu seine Reserve gegen jede Aufführung des Intimitätsdramas von „Gabriel Schillings Flucht" feierlichst ankündigt, um es dann unbesehen ein Raub zahlloser Theater, darunter nachweislich selbst Sommer- und Gelegenheitsbühnen, unwürdiger Weise werden zu lassen; und dem trotzdem die akademische Jugend (die doch vorigen Sommer gegen den Fall Hauptmann durch glänzendes Versagen in Lauchstedt gar gesund schon zu reagieren schien) zum 50. Geburtstage, gleich einem schon 70jährigen Jubelgreise, ganz außerordentliche Ehren nun hat angedeihen lassen. „Man sah rückwärts. Auch die Lebenden reiten schnell." (Alfred Kerr). — „Es war einmal", daß auch ich zu den lauten Hauptmann-Schwärmern zählte, den enthusiastischen Gläubigen von der Entwickelungs- und Läuterungsfähigkeit seines Talentes noch zugehörte, — man vergleiche mein Essay-Buch „Kunst und Kultur" (Seite 55 bis 112, namentlich aber Seite 97 ff.); neuerdings bedeuten dem Dichter nun aber selbst seine Freunde Paul Schlenther und Alfred Kerr ihre ernstlichen Bedenken, ja ein Schlenther spricht bei dem Roman „Atlantis" sogar bereits von „dichterischem Reportertum" — das genügt mir vollauf, um meinen Schritt hier gerechtfertigt erscheinen zu lassen . . .

Auch in diesem „Jugendbuche" nämlich geht es bei ihm wieder nicht ab ohne unpoetische Wendungen nüchternster Prosaauffassung des Lebens, befremdliche Gequältheiten und erkältende Reflexionen einer allen Märchenzauber und alle Sagenwunder grausam zerstörenden, modern grau-grauen Alltagsgedanklichkeit an Stelle einer echten Feiertagsstimmung und goldigen Sonnentagsphantasie. Schon das gespreizt-eigensinnige, verwaschene „Else" mit dem Doppel-e (warum nicht gleich das preziöse „Ilse" der Harzlandschaft?) für das glockenrein hellklingende „Elsa" (der Brabanter Gegend) eines Richard Wagner, ist hier durchaus symptomatisch für die ganze Art und Weise einer soi-disant dichterischen Befassung mit der Materie und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spricht für uns geradezu Bände snobistischer Literatur. Jezuweilen meint man denn auch in einem trockenen „Moral-Lesebuch für die reifere Jugend" — nicht in einer Sagengeschichte für flugbereite Kinderherzen — zu studieren, nicht etwa zu lesen: ein solch grämlich-skeptischer Ton, ja verödend-rauher Hauch, nur freilich leider grade nicht der kraftvoll-wild-trotzige des Faustrechtzeitalters oder die „Gottesgerichts"-Auffassung eines naiven Volksempfindens, spricht uns daraus an und weht unstimmig-herb genug uns davon entgegen. Die gequälte Nutzanwendung des Sprichwortes „Volksgunst trägt, Volkshaß erschlägt", Ausdrücke wie „rote Pomeranze", „Amphitheater", oder gar „Was ist denn los?" und vollends dann das „Handeleröffnen mit faulem Obst und Käse, Brocken von Brot, fettiger Wurst u. dgl." oder die „100000 Bier- und Schnapsgurgeln" (sind das nicht schon Richard Straußens „100000 Banausen und 10000 Hausknechte?"): man braucht diese Stellen hier nur eben anzuführen, um obige Ansicht alsbald auch schon markant genug zu belegen. So denkt und empfindet doch höchstens ein zeitgenössischer Eckensteher oder Berliner Straßenjunge, aber beileibe nicht ein adeliger Ritter, geschweige denn gar ein Herzog von Cleve im 10.—12. Jahrhundert! Es fehlt hier also gerade am Wesentlichsten dichterischer Gestaltung: nämlich, ein altes Zeitbild nicht nur korrekt wiederzuschaffen oder neu zu entrollen, sondern es zugleich auch plastisch in seiner Eigenart frisch wieder zu beleben. Ganz besonders charakteristisch für den Geist des Ganzen bleibt daher auch die genaue Ausrechnung der Zeitdauer vom ersten Aufrufe bis zum Herbeikommen, Erscheinen und Landen „Lohengrin-Hilfreichs": man beachte hier die klügelnde Reflexion, die sich da hereinlegt, des müden „Gedankens Blässe", von dem das Ganze hier angekränkelt und wie nebulos-getrübt gleich einem Spinnennetze dicht überzogen erscheint, wo doch anderwärts kindliche Phantasie das Zeit- und Ortproblem vielmehr gerade fraglos, mit vollem Idealwunderglauben eben gerne hinnimmt! Statt des gleich einer lichten Offenbarung strahlenden „Wunders", daß der Heilige Gral immer und überall (im Geiste) allgegenwärtig ist, jenseits von und über Raum wie Zeit hinaus steht, webt und lebt, weilt und wirkt, also auch a tempo erscheinen oder erscheinen lassen kann, finden wir hier gleichsam fahrplanmäßige Fest- und Richtigstellung des benötigten, plausiblen Zeitraumes, der natürlicherweise dazwischen liegen und billig verstreichen muß, ehe der Not- und Hilferuf dorthin, nach der Grenze des Gralskönigtums und Schwanenreichs dringen, von dorther wiederum der Zaubernachen (warum nicht gleich ein Benzinmotorboot?) auf dem geographisch sicheren Scheldestrom herannahen und hierzulande füglich ankommen kann — nach irdisch-beschränkt-menschlichem Ermessen ... beim Teufel aber ist der Spiritus!

Wahrlich die Krone jedoch setzt dem Gebilde — oder sagen wir: schriftstellerischen Gemächte? — schließlich noch der Botenruf beim ein-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

helligen Volksausbruch über Lohengrins Ankunft auf, mit dem so „klassischen" als „aktuellen" dreimaligen („Du mußt es dreimal sagen!"): „Mirakel! Mirakel! Mirakel!" Gerhart, anscheinend der Hauptmann unserer „Nation der Dichter und Denker", aber — wie Figura zeigt — so ganz und gar kein „Wagner" seines Zeichens, hätte wirklich keine typischere Wendung für seinen Stil hier finden können. Ganz unwillkürlich fühlt man sich dabei erinnert an Schillers Wallensteinwort: „Doch das vergeben mir die Wiener nicht, daß ich um ein Spektakel sie betrog!" — und wer dächte da nicht unmittelbar an „unseren" herrlichen Max Reinhardt, der den „Wienern" jüngst doch das großartige „Mirakel"-Spektakel Vollmoellers in der großen Rotunde auf dem dortigen Prater wenigstens nicht mehr schuldig geblieben ist, sondern gewährt, vorgeführt, geleistet und feierlichst geweiht hat? In der Tat! Gerhart Hauptmanns „Jugendbücher"-Erzählung vom Lohengrin — würdig unseres „Elefantenzirkus"-Zeitalters wie unserer „Variété-Tempelkunst": sie verhält sich, letzthin, zum Zauber germanischer Sagenwelt und zum wahrhaftigen Märchenwunder — wie eben ein Reinhardt zu Wagner! Quod erat demonstrandum.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JULIUS RIETZ UND JOSEF TICHATSCHEK

MIT EINEM UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEF
VON RIETZ (GEB. 28. DEZEMBER 1812) AN TICHATSCHEK

VON JOHANNES REICHELT IN DRESDEN

Am 28. Dezember jährt sich der Tag der Geburt des vielgefeierten Komponisten und Dirigenten Julius Rietz zum 100. Male. Seine Kompositionen sind heute vergessen, aber seine Verdienste als Dirigent, der vor allem Wagners Werke förderte, und seine Verdienste um die Herausgabe der Werke von Bach, Beethoven, Mozart u. a. sind von bleibendem Werte. Rietz hörte den berühmten Tenoristen Josef Tichatschek zum ersten Male kurz nach der denkwürdigen Uraufführung von Wagners „Rienzi" 1842; der junge Düsseldorfer Musikdirektor war begeistert von Tichatscheks umfangreicher, kraftstrotzender und biegsamer Stimme. In nähere Beziehung trat Rietz zu Tichatschek, als er Kapellmeister am Leipziger Stadttheater wurde und Tichatschek unter seiner Leitung sang. Auch für seine Opern „Der Korsar", die 1850 in Leipzig zur Uraufführung kam, und „Georg Neumark und die Gambe", die 1859 Weimar zuerst herausbrachte, suchte er den Sänger zu interessieren. Als Julius Rietz 1860 als Kapellmeister an die Dresdener Hofoper berufen wurde, verknüpfte beide ein enges Freundschaftsband, das allerdings durch das im Briefe besprochene Vorkommnis gelockert wurde. Tichatschek konnte der Versuchung nicht widerstehen, sich eine herrschende Stellung an der Dresdener Hofoper zu verschaffen, und kam durch sein überschießendes Temperament und durch seine Willkür mit dem leitenden Kapellmeister, seinem Freunde, in Zwist. Der nachstehende Brief gibt ein köstliches Bild des Künstlers Julius Rietz als Mensch. Da Rietz in dem Briefe auf das Verhältnis zwischen Sänger und Dirigenten näher eingeht, so dürfte auch die in unserer Zeit oft angeschnittene Frage besonderes Interesse haben.

Lieber Tichatschek!

Du wirst nicht in Abrede stellen können, daß Du mich schon oft Deiner aufrichtigen Freundschaft und Liebe versichert hast — ebenso wenig werde ich in Abrede stellen, daß ich in Wahrheit zahlreiche Beweise von beiden durch Dich empfangen habe. Um so unbegreiflicher ist es mir, wie Du es über Dich gewinnen kannst, in einer so entsetzlich rücksichtslosen Weise gegen mich zu verfahren, wie es schon bei ein paar Opernvorstellungen und neulich wieder im Tannhäuser geschehen ist. Angenommen, Du hättest in der Hauptsache recht — nämlich, daß ich, wie Du Dich gegen Jemand geäußert hast, nicht mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dir „ginge", so ist es doch gewiß, daß die Art, wie Du dies vor dem versammelten Publikum (unter welchem auch meine Kinder zu sein pflegen) und der Kapelle zur Schau trägst, sich nicht mit den Regeln der Ordnung und des Anstandes verträgt, daß sie Deiner vollkommen unwürdig ist. Aber ich bestreite, daß Du in der Hauptsache Recht hast. Denn wenn Du das Tempo allmählig noch so sehr beschleunigst, so ist es ein Leichtes ohne Rückzug mitzugehen, wenn Du aber, wie es im Tannhäuser geschah, 2 ganze Taktnoten urplötzlich um ein Viertel, ja mehr verkürzest, so bedarf es einer gewissen Zeit, sei sie noch so gering, um mit dem Orchester das einzuholen — hast Du aber nicht die Ruhe, das abzuwarten, sondern eilst Du umso mehr, je weniger das Orchester Zeit hat, die erste Differenz auszugleichen, so wird sie nur um so größer und auffälliger — und dann wirst Du zu jenen bedauerlichen Demonstrationen verleitet, die Dir bei Gott sehr schlecht stehen und mit denen Du schon andere meiner Collegen und Vorgänger (nach deren eigenen Mittheilungen) bitter gekränkt hast, die Du mir aber um so eher ersparen solltest, als Du weißt, daß ich nicht befähigt bin, jeden Augenblick zu lärmen und Skandal zu machen, daß ich weiter nichts habe als meine Kunst und meinen guten Ruf, daß ich nichts weiter will als der Kunst ehrlich und ohne Egoismus und Interessen zu dienen.

Wir haben, so lange ich in Dresden bin, gegen 50 Opernvorstellungen miteinander gehabt und früher in Leipzig gewiß 20 oder mehr; in dieser beträchtlichen Anzahl ist es vielleicht 4 oder 5 mal vorgekommen, daß wir uns bei einzelnen Stellen nicht momentan zusammenfinden konnten und gewiß nur immer dann, wenn Du durch zufällige Disposition, durch Aufregung oder irgendwas Dich bewogen fandest, die Grenzen des natürlichen Fortschreitens sprunghaft zu überschreiten. Sei gerecht und frage Dich: ob dem nicht so ist — ferner, ob ich nicht den ganzen Abend Deine Lippen mit den Augen beständig verfolgt, um ja nur die kleinste Störung zu vermeiden, jeder Eventualität vorzubeugen, ob ich nicht jedesmal in der Probe die Kapelle auf die Stellen wieder aufmerksam mache, die Du auf die eigentümliche abweichende Weise singst, — ferner ob wegen einer zufälligen kleinen Störung, die höchst selten vorkommt, der Mann, den Du unzählige Male als Dirigenten gepriesen und als Muster aufgestellt hast, es verdient, daß Du ihn öffentlich compromittierst, ob sich dergleichen überhaupt mit Sitte und Anstand und Rücksicht, die man der Öffentlichkeit schuldig ist, verträgt? Im ruhigen, leidenschaftlosen Augenblicke wirst Du diese Fragen wahrscheinlich zu meinem Vorteile beantworten.

Wie dem aber auch sei, ich bin es mir, meiner Ehre und Stellung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schuldig, dergleichen nicht zu dulden, und ich bitte Dich daher dringend über Dich zu wachen und in Zukunft eine Handlungsweise zu vermeiden, die jeden gebildeten Menschen empören muß. Ich füge dieser Bitte die Versicherung hinzu, daß eine nochmalige derartige Demonstration Deinerseits eine noch viel auffallendere von mir zur Folge haben wird und muß — entstehe daraus, was da wolle, koste es mir meine Anstellung! Meine Frau ist tot, meine Kinder sind so weit, um sich allenfalls selbst durch die Welt helfen zu können, ich werde nicht verhungern —, gewiß wird mir aber die ärmlichste, unscheinbarste Existenz lieber sein, als die hiesige sogenannte glänzende, in der man offenbaren Beschimpfungen ohne alle Satisfaktion ausgesetzt ist.

Ich hätte mir nie gedacht, daß ich genötigt sein werde, gerade Dir einen Brief wie diesen zu schreiben, aber auch nicht, daß mir dies in Dresden, gerade durch Dich passieren würde, was mir in fast 30jähriger Praxis, in der ich mit allen Gesangsgrößen der Welt zusammenkam und sehr gut ausgekommen bin, nicht passiert ist. Aber es scheint, daß mir in Dresden kein rechtes Glück erblühen sollte, gegen das Schicksal kann man sich nicht auflehnen, aber man kann und muß es gegen Menschen, die einem die Ehre entreißen oder beflecken, sei es auch nicht absichtlich, sei es in der Aufregung, gleichviel!

Laß diese erste Auflehnung die einzige sein: Lebe wohl und sei glücklich.

Für jetzt nach wie vor Dein Freund und Verehrer

J. R.

19. August 1863.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 10. Jahrgang, No. 244 bis 250 (5. Mai bis 20. Oktober 1912). — No. 244. „Die Frau in der Musik." Von Richard H. Stein. Über den Anteil der Frau am modernen Musikbetrieb sagt Verfasser unter anderem: „Die Kritiker überschätzen ihren Einfluß, wenn sie vermeinen, sie könnten das Wetter machen. Die letzte Entscheidung trifft stets das weibliche Publikum. Da nun den Frauen das Persönliche immer näher liegt als das Sachliche, so hat sich allgemach ein Personenkultus entwickelt, der den ausübenden Künstlern (einigen von ihnen) nützt, den schaffenden Künstlern aber (den meisten von ihnen) schadet . . ." „Die Frau empfindet nicht Kunst, sondern sie empfindet in manchen Kunstwerken etwas, das ihr homogen ist; so schafft sie auch nicht Kunst, sondern sie bildet etwas, das mehr durch den Ausdruck reiner und tiefer Weiblichkeit als durch unmittelbar künstlerische Qualitäten wirkt. Die besten Frauenkompositionen, die es bis jetzt gibt, haben somit die allgemeine Wertschätzung der Frauen vielleicht gefördert, aber sie haben nicht bewiesen, daß ihre Eigenwerte ein dauerndes Interesse beanspruchen können." — No. 245. „Carl Maria von Weber und die Romantik." Von Carl Salm. „Was lag . . . dieser Romantik zugrunde? Äußerlich war es die Opposition und der bewußte Gegensatz zum Geschlecht der Nachahmer, ein Motiv, das dann später bei Schumann besonders stark in seiner Musik wie in seinen Schriften hervorgekehrt wird. Innerlich aber war die Romantik verankert in der Liebe zur Natur, zum Phantastischen und zum Deutschtum. Diese drei Bedingungen erfüllte der ‚Freischütz' in vollstem Maße . . ." — „Das 47. Tonkünstlerfest in Danzig." Referat von Adolf Göttmann. „. . . Ich gebe gern zu, daß es für den Musikausschuß des Allgemeinen Deutschen Musikvereins keineswegs leicht ist, geeignete Werke zur Füllung der Programme zu finden, besonders, wenn er sich präziser auf den Standpunkt der Satzungen, die da von deutsch und fortschrittlich eine deutliche Sprache reden, stellt. Aber wäre in solchem Falle weniger nicht mehr? Oder wäre es ein statutarisches Verbrechen, wenn einmal ein Tonkünstlerfest zugunsten der sorgfältigen Vorbereitung eines andern ausfiele? . . . Wenn nun auch das künstlerische Gesamtergebnis der 47. Tonkünstlerversammlung trotz einiger bedeutender Höhepunkte kein sehr erfreuliches war, so hatte doch die Zusammenkunft in Danzig das Gute zuwege gebracht, daß sich der Allgemeine Deutsche Musikverein auch einmal auf den Punkt 2 seiner Satzungen, der von der Wahrung und Förderung der Standes- und Berufsinteressen handelt, besann. . . ." — No. 246. „Das Menschheitsideal im Spiegel der Musik." Eine historische Betrachtung von Wilhelm Freudenberg. „. . . In der Kunst haben alle Platz: der christliche Heilige, der Rousseau'sche Naturmensch, der gütige Weise und Vertreter der allgemeinen Menschenliebe, der vorgeschichtliche Sagenheld, Parsifal und Zarathustra. Sie alle sind der Wiederschein jener geheimnisvollen Sehnsucht nach dem Ideal, das wie die Wolke vor dem Volke Israel in der Wüste, so am Himmel der suchenden Menschheit voranzieht und wie eine Wolke fortwährend seine Gestalt verändert." — No. 247. „Die Musik im Zeitalter J. J. Rousseau's." Von Carl Salm. „. . . Rousseau hatte den Kampf zwischen dem Alten und Neuen gewonnen. Aber dann ging die Entwickelung ihren Weg weiter . . . Und die alten Probleme tauchen in neuer Form wieder auf; auch die alten Konflikte. Denn bald nachher sah die Musik den Kampf zwischen Gluck und Piccini, zwischen dem Virtuosentum und den Roman-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tikern, zwischen Meyerbeer und Wagner. Und die Zukunft kann immer nur zeigen, was vom Vergangenen Wert behält und — was wert ist, daß es zugrunde geht." — „Vincenzo Righini." Von Adolf Göttmann. Zum 100. Todestag des italienischen Musikers, der von 1793 an als Hofkapellmeister in Berlin wirkte. — „In memoriam." Erinnerungen an Eugen Gura von Eduard Behm. „. . . Er war nicht ein, sondern der Loewesänger. Wir haben keinen seinesgleichen. Wohl haben (und hatten) einige klang- und machtvollere Stimmen in die Wagschale zu werfen, wohl vermögen andere durch Äußerlichkeiten auf ein für die Mache empfängliches Publikum eine plötzlich entfachte und ebenso schnell zerflatternde Wirkung auszuüben, tiefergehend aber und nachhaltiger als er hat keiner seine Zuhörer packen und ergreifen können." — No. 248. „Zur Geschichte der Orgel." Von Wolfgang Reimann. (Fortsetzung in No. 249, Schluß in No. 250.) „Girolamo Diruta vergleicht im ‚Transilvano' die Orgel mit dem menschlichen Körper: wie dieser erfreue ihr äußerer Anblick das Auge, den Worten entsprächen die Töne, der Lunge die Bälge, den Zähnen die Tasten, und die Zunge sei der Spieler, der durch angenehme Handbewegungen das Werk reden läßt. Dies war um 1600. Ich möchte, das Bild modernisierend, hinzufügen: Der Spieltisch ist das Gehirn, die Röhren und Kanäle entsprechen dem Nerven- und Adersystem, und der Organist? Nun, bei solch feinfühligem Apparat braucht er sich nicht darauf beschränken, durch angenehme Handbewegungen ein leeres Spiel mit ‚Tönen' zu treiben. Bei souveräner Beherrschung alles Technischen ist es ihm, gleich jedem anderen Künstler, möglich, die Seele seines Instrumentes zu sein. Und an dieser zarten Stelle liegt die innere Verantwortung für das kirchliche Organistenamt. Möchte es jeder so auffassen können wie der Altmeister protestantischer Orgelkunst, J. S. Bach, der, allen persönlichen Ehrgeiz und alle hohe Künstlerschaft hintansetzend, in Einfalt des Herzens demütig-frommen Sinnes unter alle seine Werke schrieb: Soli Deo Gloria!" — „Bayreuth." Von Ludwig Göttmann. — „Bayreuther Betrachtungen." Von Edmund Schmid. „Die Schutzfrist wird fallen, aber das Wesen Wagners, die Ethik Bayreuths wird immer bestehen bleiben." — No. 249 enthält das Protokoll der 9. Delegiertenversammlung des Zentral-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine (E. V.). — No. 250. „Das Reichsversicherungsgesetz für Privatangestellte." Veröffentlichung des von Dr. Jacobi auf der Erfurter Delegiertenversammlung gehaltenen Vortrags.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 41 bis 46 (9. Oktober bis 13. November 1912). — No. 41. „Zur Selbstkritik des Kritikers." Ein Impromptu zum Beginn der Musiksaison von August Spanuth. „ . . . merkwürdig: alles und jedes im Kunsttreiben wird kritisiert, nur er selbst, der Kritiker, nicht; also eine der Hauptpersonen muß sich ohne Kritik behelfen. Und dabei ist der Kritiker selbst doch sicherlich am festesten davon überzeugt, daß dieses Kritisiertwerden eine Wohltat, eine Auszeichnung ist. Schon die Achtung vor dem eigenen Beruf zwingt ihn ja dazu, das als unumstößliche Tatsache anzunehmen . . ." Im Anschluß an einen zitierten Artikel von Bernard Shaw meint Verfasser, von diesem könne „der Kritiker am ehesten lernen, daß man die Selbstkritik am praktischsten mit der Selbstironie beginnt." — No. 42. „Dirigentenschule an der Wiener Hofoper." Von Moriz Scheyer. „An der Wiener Hofoper ist eine Dirigentenschule eröffnet worden. Als Lehrer fungieren die Werke Richard Wagners, Frequentant des Kursus ist Herr Gregor Fitelberg . . . Daß Herr Fitelberg, den wir als Konzertdirigenten außerordentlich schätzen, die Berufung an die Wiener Hofoper angenommen hat, wird ihm kaum jemand verübeln. Der, der anders gehandelt hätte, möge den ersten Stein auf ihn werfen. Daß er

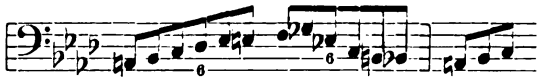
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die ihm zugemutete Aufgabe: das Rheingold und die Walküre zu dirigieren, nicht zurückweisen wollte, wie weiland Caesar die Krone, ist menschlich auch begreiflich. Traurig ist es nur, daß einem Manne, der die Ehre hat, an der Spitze der Wiener Hofoper zu stehen, so ganz das Verständnis dafür abgeht, wie sehr er durch derartige Experimente das ihm anvertraute Institut exponiert und diskreditiert. Wenn das so weitergeht, wird unsere Oper bald wirklich eine ‚Komische' Oper werden."— No. 43. „Aus Fürstenwalde." Von Ferdinand Scherber. „Ob Weingartner in Berlin dirigieren darf oder nicht, ist . . . keine Rechtsfrage mehr, sondern eine Frage der Kunst; und Weingartners Kunst gehört schließlich nicht der Intendanz allein, sondern uns allen und das vermöge eines Rechtes, worüber allerdings keine Gerichte judizieren können. Hier hätte jemand ganz anderes das letzte Wort zu sprechen. Auf dessen Stimme man wartet. Und auch wieder mit Recht wartet." — „Zur ‚Würde der Berliner Musikkritik'." Von August Spanuth. Polemisiert gegen die „kühne Aufforderung" von Carl Krebs, „die Secessio nach Fürstenwalde" nicht mitzumachen. — „Ein Kampf gegen die Presse." Von Hugo Schlemüller. Behandelt den Konflikt der Frankfurter Museums-Gesellschaft mit der Frankfurter Zeitung. — No. 44. „Ariadne auf Naxos." Besprechung der Uraufführung von August Spanuth. „ . . . Auch wer Richard Strauß genau zu kennen glaubte, mag ihm kaum so viel gute Laune und Grazie, und so viel Delikatesse in der Verwertung der Mittel zugetraut haben. Sonst lernen wir ihn freilich nicht von einer neuen Seite kennen, und was seine neuen Melodieen anbetrifft, so lehnt er sich noch ungenierter als sonst an Dagewesenes an; er gibt ihm aber stets einen unverkennbar Straußschen Stempel der Harmonisierung oder Rhythmisierung. Nicht bloß die Reduktion des Orchesters beweist, daß es ihm darauf ankam, sich auch einmal, der Aufgabe entsprechend, in der Beschränkung als Meister zu zeigen; viel wirksamer spricht da noch seine vergnügte Rückkehr zur geschlossenen Form, besonders zu alten Tanzformen . . ." — No. 45. „Kritik der ‚Parsifal'-Dichtung." Auszug aus einem im 1. Heft des 150. Bandes der „Preußischen Jahrbücher" veröffentlichten Aufsatz: „Die Grundlagen der Parsifaldichtung" von Jejunus, auf den wir gelegentlich zurückkommen werden. — No. 46. „Ein erster Eindruck vom Parsifal." Von Josef Schneider. „Als ich den Parsifal . . . 1899 in Bayreuth hörte, war ich, wie wohl jeder, von der Musik tief ergriffen, auch die schönen Bühnenbilder konnten ihre Wirkung nicht verfehlen. Aber der kritische Verstand sträubte sich gegen die Zuhilfenahme religiöser Kultusvorgänge, die Darstellung des Meßopfers auf der Bühne, die ich weder künstlerisch einwandsfrei, noch auch anderswie zu billigen fand. (Damit will ich aber nicht vielleicht wie manche andere die Kirchengewalten zugunsten des Bayreuther Monopols mobilisieren.) Auch entging mir nicht, daß eine Rolle wie die Kundry nur durch allererste Darstellerinnen möglich wird. Das hysterische Umherwälzen auf dem Boden im I., die unartikulierten Schreie im II. Akt werden zu leicht lächerlich. Kundry ist die Ahnherrin der hysterischen Opernweiber, aber Salome und Elektra umgeben sich nicht mit einem Weihenimbus und erscheinen viel natürlicher als Wagners Heldin. Falls die Parsifalschutzbewegung das Eingeständnis der Schwäche der Dichtung sein soll, dann kann man ihr nur beipflichten . . ."

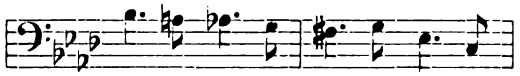
NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 42 und 43 (17. und 24. Oktober 1912). — No. 42. „Parsifal für Bayreuth?" (Fortsetzung.) — „Die beiden Nicolai." Etwas vom ernsten und heiteren Schöpfer der „Lustigen Weiber." Von Georg Kaiser. Abdruck eines sarkastischen, gegen einen Namensvetter, Gustav Nicolai, gerichteten Schreibens von Otto Nicolai, das Schumann 1835

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in seiner Zeitschrift veröffentlicht hat. — „Zur Charakteristik der ‚persönlichen Note'." Von Edwin Janetschek. „ . . . ‚Die persönliche Note' in ihrem subjektiven, besonderen Wesen und nach dem eigenen Wortbegriff . . . bedeutet alle jene Merkmale und ganz individuellen Sonderheiten eines einzelnen, bestimmten Tondichters, die ihm eben das Lob der ‚Persönlichkeit' erwerben halfen. Sie kommt zum Ausdruck in allen Fällen, wo ein freies künstlerisches Schaffen stattfindet, also bei allen Tondichtungen, die nicht eine rein mechanische Übertragung eines Tonstückes in eine andere Tonart oder für ein anderes Instrument darstellen. Meines Erachtens hat übrigens jeder schaffende Künstler mehr oder weniger seine persönliche Note; nur entfaltet sie sich bei dem einen zu wirklicher Eigenart, während sie bei den meisten unter der allgemeinen Form des von andern Gelernten und Erschauten verloren geht . . ." — No. 43. „Ungedruckte Briefe Heinrich Heines an Meyerbeer." Von Adolph Kohut. Über sieben jüngst von dem Berliner Antiquariat K. E. Henrici erworbene und in seinem Auktionskatalog auszugsweise mitgeteilte bisher unbekannte Briefe Heines an Meyerbeer, in denen der Dichter nichts weniger als günstig abschneidet. — „Der Hund im ‚Ring des Nibelungen'." Von Moritz Wirth. Verfasser gibt der Figur

a)  usw.

im 2. Aufzug der „Walküre", die man seither als „Verfolgungsmotiv" bezeichnete, den folgenden Namen: „Es ist das Motiv der aus ihrem Gehege herausgelassenen, noch ziellos fröhlich durcheinander wimmelnden Meute. Genauer betrachtet: die zu Anfang und in der Mitte befindlichen chromatischen Stellen malen die geduckten, schleichenden Bewegungen des Hundes, der seinem Herrn seinen Dank für die Befreiung aus der Haft darbringt; in den Terzenfolgen sieht er sich flüchtig in seiner Umgebung um; in der chromatischen Stelle des Schlusses kehrt er geduckt und dankerfüllt zu seinem Herrn zurück." Die Takte



bezeichnet Verfasser als „Schnüffel-Motiv". „Die $^3/_8$-Noten würden die Punkte darstellen, wo die Nase verweilt und den Geruch scharf einzieht; diese Noten wären mit einigem Nachdruck, jedoch nur weich, nicht hart gestoßen, vor den Achteln hervorzuheben, die nur den Übergang über eine fast verlöschte Stelle zu einer neuen riechenden bezeichnen . . ." Moritz Wirth schließt seine mit wahrhaft bewunderungswürdiger Konsequenz bis ins kleinste durchgeführte, wenn ich so sagen darf kynologisch-analytische, Untersuchung mit den Worten: „Dieses Denkmal, das der große Hundefreund den geliebten Tieren in seinem größten Werke gesetzt hat, war sicherlich am meisten nach seinem Herzen. Das bezeugt die Reihenfolge reizvollster, sorgsamster Kleinkunst, aus der es besteht. Vor allem Motiv a ist eine so getreue Wiedergabe der Hundenatur, daß der geübteste Tiermaler vergeblich suchen würde, es zu übertreffen. Auch sind es nicht nur Randleisten, was Wagner gegeben hat. Man muß diese Hundebilder genau kennen, um Sieglindes Wahnsinn und Traum zu verstehen. Durchdrungen von der innersten Einheit alles Lebenden hat Wagner es auch nicht für entwürdigend gehalten, durch einen Zug aus dem Leben des Hundes einen Vorgang aus dem innersten Seelenleben von Wotans — und seiner — Lieblingstochter uns zu verdeutlichen, die er übrigens mit heiterem Scherze ebenfalls zur Hundefreundin gemacht hat. Nunmehr wissen wir auch, warum der Gemahl Sieglindes und Gegner Siegmunds gerade Hunding heißt . . ." Willy Renz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

60. **Julius Kapp:** Richard Wagner und die Frauen. Eine erotische Biographie. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1912. (Geheftet Mk. 3.—, gebunden Mk. 4.—.)

Wenn man nach Schillers vielzitiertem Wort die Frauen ehren soll, weil sie himmlische Rosen ins irdische Leben flechten und weben, so gilt dieser Ausspruch vor allem für den schaffenden Künstler, dessen Werdegang in oft ungeahnter Weise von Frauen beeinflußt wird. Seien es nach Schillers Wort Rosen, seien es auch nur die von den Rosen unzertrennlichen Dornen, immer dürfte sich der Anteil des zarten Geschlechts an dem Leben und Schaffen der meisten großen Männer nicht gering anschlagen lassen, so wenig darüber auch manchmal die Öffentlichkeit erfährt. Über Goethes Liebesleben und die Frauengestalten seines Kreises ist seit Jahrzehnten so viel geschrieben und an Briefmaterial publiziert worden, daß wir heute in dieser Hinsicht so klar zu sehen vermögen, wie es der Natur der heiklen Sache nach irgend möglich ist. Welche überragende Stellung in dem Goetheschen Schaffen der Frau Charlotte von Stein gebührt, das pflegt man sogar auf den Gymnasien nicht mehr zu verheimlichen. Um so merkwürdiger, schließlich aber in Anbetracht dessen, daß Frau Cosima Wagner noch unter den Lebenden weilt, nicht gerade verwunderlich war es, daß bis vor kurzem über die Beziehungen Wagners zu den meisten auf sein Leben einflußreichen Frauen ein mystischer Schleier gewoben wurde, den zu durchdringen dem Uneingeweihten absolut unmöglich war. Daß unter diesen Umständen dem Klatsch und Tratsch Tor und Tür geöffnet wurde, daß völlig Unberufene sensationelle Bücher und Broschüren verfaßten, die mit den tollsten Ammenmärchen angefüllt waren — das fiel eigentlich zuletzt denjenigen zur Last, die die Wahrheit um Wagner künstlich unterdrückten. Das deutsche Volk, dem Wagner seinen „Tannhäuser“ und „Tristan“ geschenkt, jene beiden Werke, die wie „Faust“ und „Tasso“ voll autobiographischer Anschaulichkeit das intimste Seelenleben ihres Schöpfers enthüllen, es wollte nicht länger mehr mit allgemeinen Redensarten abgespeist sein, wie sie ihm die offiziellen Wagnerbiographen auf das Geheiß des Hauses Wahnfried darboten. Konnte doch Chamberlain in seiner großen Wagnerbiographie noch vor wenigen Jahren den Einfluß der Frau Wesendonk auf den „Tristan“ glattweg ableugnen und sich sogar zu der ironischen Behauptung versteigen, das Angebot des brasilianischen Kaisers, eine neue Oper für Rio de Janeiro zu schreiben, habe wohl genau so viel Einfluß auf den „Tristan“ gehabt, wie jene angebliche Neigung des Künstlers zu Mathilde! Da war es denn höchste Zeit, daß durch Publikation wenigstens eines Teiles der Briefe an Frau Wesendonk und Minna Wagner etwas Licht in wichtigste Beziehungen gebracht wurde — aber dieses Licht war noch spärlich genug. Wußten doch die Kundigen, daß diese Briefsammlungen — wie alle vom Hause Wahnfried ausgehenden — durchaus ad usum delphini zugeschnitten waren. Wer einigermaßen mit der Materie vertraut ist, dem ist es klar, daß man nämlich, geht man nur geschickt vor, aus „weiß“ „schwarz“ machen kann und umgekehrt; die Streichung eines einzigen Nebensatzes, ja sogar eines einzigen Wortes kann den Sinn eines Satzes vollständig verändern. Ich glaube, wir werden da zukünftig noch manche interessante Überraschung in Sachen Wagner erleben.

Die Frage: „Familienobjekt oder Allgemeingut?“ stellt Julius Kapp, der bekannte Wagner- und Lisztforscher, an den Anfang seiner neuen Publikation, mit der er zum ersten Male den dankenswerten Versuch einer Darstellung der Beziehungen Wagners zur Frauenwelt macht. Den Hauptteil dieses ausgezeichneten, mit großer Sorgfalt und in elegantem Stil geschriebenen Buches nimmt die Darstellung des Wagnerschen Lebens unter dem Gesichtspunkt der Einwirkung von Frauen ein: „Der Gang der Frauen durch Wagners Leben“ betitelt sich dieser in sechs Unterabteilungen zerfallende Abschnitt des Buches, der auch eine reiche Fülle von bisher unbekanntem Material enthält. Aus den „Flegeljahren der Liebe“ seien hervorgehoben die Schilderung von Wagners Jugendliebe zur Jüdin Leah und der Liebelei zu den Schwestern Pachta. Der nächste Abschnitt, die ersten zwölf Jahre der Ehe mit Minna umfassend, enthält die bisher unbekannten Urkunden zur Eheschließung, eine Reihe von Briefen Minnas und den Hinweis auf die Bekanntschaft mit einer jüdischen Frau Manson, der Wagner die Protektion Meyerbeers verdankte. Der dritte Teil, „Ehekatastrophe“ überschrieben, bringt an neuem Material vor allem interessante Mitteilungen über Wagners Beziehungen zu Frau Laussot, wiederum eine Reihe unbekannter Briefe Minnas, sowie — aus einem Briefe Minnas mitgeteilt — Bruchstücke jenes berühmten Briefes Wagners an Frau Wesendonk, den Minna erbrochen hatte und der zu der Katastrophe auf dem grünen Hügel führte. Aus der nachfolgenden Zeit sind besonders hervorzuheben eine bisher unterdrückte Briefstelle an Uhlig über die Familie Albert Wagner, die Darstellung der Wagnerschen Beziehungen zu Blandine Ollivier in Paris, Seraphine Mauro und Friderike Meyer in Wien, zu Mathilde Maier in Mainz, der Penzinger Marie, die ganz unglaublich tolle Liebes- und Eifersuchtskomödie der Frau Malwine Schnorr und schließlich die eingehende Schilderung der großen Tragödie, der Hans von Bülow zum Opfer fiel.

Drei Frauen waren es, das betont Kapp noch am Schlusse in einem Kapitel „Weib und Liebe im Leben, Schaffen Wagners“ mit besonderem Nachdruck, drei Frauen, die das Leben des Meisters beherrschten: Minna, die Frau, die er heiratete, Mathilde, seine Muse und unsterbliche Geliebte, Cosima, die Frau, die ihn heiratete. Aber wenn wir diese drei Frauen mit üppigen Rosensträuchern vergleichen dürfen, so waren es doch noch eine Menge von bescheideneren Blumen, an denen sich des Meisters Herz vorübergehend, oft vielleicht nur für flüchtige Momente, erquickte und manchmal wohl auch ein wenig berauschte. Denn der Wagner, der uns hier entgegentritt, war nicht nur der ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

waltige Heros, der Schöpfer neuer Welten, sondern ein ganzer und großer Mensch, dem nichts Menschliches fremd war, und der uns darum mit allen seinen kleinen Schwächen liebenswerter und freundlicher anmutet als das eherne Götzenbild, das man in Bayreuth zur Verehrung der Gläubigen aufgerichtet hat.

Den Zweck, uns Wagner näher zu bringen, selbst auf die Gefahr, Menschliches, Allzumenschliches von ihm berichten zu müssen, hat der Verfasser in seinem hochinteressanten Werke aufs schönste und ohne Verwendung pikanten Klatsches erreicht. Wenn er dabei von der landläufigen Darstellung stark abweichen mußte, so war das nicht seine Schuld: authentisches, nicht wegzuleugnendes Material zwang ihn dazu, Wagner anders zu sehen, als — ihn manche Leute gerne gesehen haben möchten. So wird man namentlich der vielangefeindeten Minna nach der Lektüre dieses Buches nachsagen müssen, daß sie doch nicht so ganz unwert war, „des Helden Gefährtin" in dessen notreichsten Jahren zu heißen, und daß ihr gesunder, durchaus nicht so beschränkter Menschenverstand nicht im Unrecht war, sich den auch für Wagners beste und verständigste Freunde zunächst völlig utopistisch anmutenden Projekten des Meisters zu widersetzen. Minnas gewiß nicht geniale, aber gut bürgerliche Lebensanschauung hat Wagner lange Jahre hindurch über die schlimmsten materiellen Sorgen hinweggeholfen; daß dann ihres Bleibens an Wagners Seite nicht mehr war, als Mathilde in sein Leben trat, jene Frau, die Wagners Genius zu den höchsten Höhen der Kunst führte — das muß uns ebenfalls klar sein. Auch wiederum, daß, als Mathilde, seine Muse, ihr Werk getan, diese zarte, weltscheue Frau nicht die rechte Gefährtin für die großen Kampfjahre von Bayreuth sein konnte — diese Überzeugung des Autors teilen wir vollkommen. Hier war die unbeugsame Tochter Franz Liszts, diese Frau, die über die Leiche Hans von Bülows hinweg dem Manne ihrer Wahl die Hand gereicht hätte, am rechten Platze. All dies und noch viel mehr lehrt uns dieser Zug der Frauen durch Wagners Leben, in dem sich eine Reihe von Gestalten befinden, die eine eingehendere psychologische und biographische Erforschung vielleicht verdient hätten. Es ist schade, daß so manche Frau nur für Momente in Wagners Lebensbeschreibung auftaucht und dann bald wieder verschwindet; eine kurze Darstellung ihres früheren und späteren Lebens wäre da wohl angemessen — allerdings mag das Material nicht immer zugänglich gewesen sein. Ein paar mir zufällig bekannte Tatsachen will ich hier zur Verwendung für spätere Auflagen notieren: Seraphine Mauro, Wagners Wiener „Puppe", eine Verwandte des vor einigen Jahren verstorbenen Musikschriftstellers Schoenaich, hat, wie dieser mir erzählte, ein schreckliches Ende genommen: eine Petroleumlampe explodierte, und das entzückende Geschöpf starb einen qualvollen Tod. Die Briefe Wagners an sie hatte sie früher bereits vernichtet. Ihr Porträt, das in der dem Buche beigegebenen Bildsammlung leider fehlt, dürfte vielleicht doch noch durch Vermittelung des Kriegsministers Exz. Franz Schoenaich (Wien I, am Hof 14), des Erben des Standhartnerschen Nachlasses, aufzutreiben sein.

Bezüglich Friderike Meyer möchte ich auf eine Stelle in meiner Publikation „Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels" (Schuster & Loeffler 1902) S. 30 hinweisen und gleichzeitig einen Irrtum, den ich beging, feststellen. Ich mußte damals aus Rücksichtnahme auf vielleicht noch lebende Verwandte die „starke" Stelle aus Essers Brief punktieren. Nun aber, nachdem Wagner selbst in seiner Autobiographie seine ehemalige Geliebte Friderike aufs schwerste kompromittiert hat und auch die Veröffentlichung der Tagebücher Cornelius' keinen Zweifel mehr über die Natur des Verhältnisses ließ, möchte ich nachtragen, daß statt „Frau X." an der genannten Stelle „Frau Meyer-Dustmann" zu lesen ist. Sie behauptete, schrieb damals Esser, Wagner „zöge ihre Schwester in doppelter Beziehung aus", d. h. doch wohl, er habe nicht nur ein Verhältnis mit ihr, sondern nehme auch von ihr Geld. Wagner aber erklärte dies für Verleumdung und behauptete (diese Stelle hatte ich gleichfalls punktiert), sein Verhältnis zu Friderike sei „kein schmutziges". In dieser Ableugnung mag lediglich die Verneinung der Behauptung, er nehme Geld von Friderike, enthalten sein — denn ein Teil der Behauptung ist wohl jetzt als wahr erwiesen. Ich machte damals eine Anmerkung, in der ich mich — zu Unrecht — gegen Hanslick wandte. Hanslick hatte von einer „niedlichen Balletänzerin" (Friderike war aber Schauspielerin) gesprochen, die in Wagners Villa die Honneurs machte. Ich verwechselte nun damals diese Persönlichkeit — unter der wohl die allerdings nie Ballettänzerin gewesene „Marie" zu verstehen ist — mit Friderike und hielt mich an Wagners Ableugnung. Demgegenüber mußte ich freilich meinen Irrtum erkennen, als ich in F. N. Manskopfs „Musikhistorischem Museum" in Frankfurt a. M. das Original des Wagnerschen Briefchens an „Marie" sah, das jetzt auch Kapp S. 194 wiedergedruckt hat. Auf welchem Fuße Wagner mit dieser kleinen Marie stand, geht aus dem Briefe mit köstlicher Offenheit hervor. — Daß Kapp die Frau Betty Schott lediglich als „eifersüchtig und empört", also gegen Wagner eingenommen, hinstellt, ist bedauerlich; ich habe zwar keine Dokumente zur Verfügung, die Frau Schotts Einfluß auf ihren Mann zugunsten Wagners beweisen könnten, doch ist mir aus Gesprächen mit Mathilde Maier, der Mainzer Freundin Wagners, erinnerlich, daß Frau Schott ihrem oft verständnislosen Mann gegenüber viel zugunsten Wagners sprach. Über Mathilde Maier selbst, die, wäre sie nicht an einem unheilbaren Gehörleiden erkrankt, wohl noch zur Biebricher Zeit Wagners Frau geworden wäre, könnte ich viel Interessantes aus Briefen und Gesprächen berichten — ich stand jahrelang mit der liebenswürdigen alten Dame in reger Korrespondenz und besuchte sie oft, wenn ich nach Mainz kam; das Wesentlichste, was sie über Wagner zu sagen wußte, hatte sie indes bereits auch Glasenapp zur Verfügung gestellt. Besonders betonen möchte ich nur, daß sie Weißheimers Darstellung ihrer Beziehungen zu Wagner und Schott als unrichtig bezeichnete. Da die Briefe Wagners an sie, wie auch Kapp berichtet, bis zum Tode der Frau Cosima unzugänglich sind (die Firma B. Schott's Söhne ist im Besitz dieses kostbaren Schatzes), so wird es besonders

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

interessieren, wenn ich das einzige Bruchstück eines Briefes Wagners an Mathilde, dessen Publikation mir Fräulein Maier gestattete, hier wiedergebe.

„Wartburg, 29. Okt. 1862.

Da kommt ein Brief von der Wartburg!!

Wie geht das zu? — Auf einer Station angelangt, steige ich aus, und als ich zum Einsteigen zurückkehre, fährt soeben der Zug ab. Ich wollte nachlaufen, vergebens! Die ganze Bevölkerung des Bahnhofes bricht in unverholen treuherzige Schadenfreude aus: von den Bahnbeamten werde ich mit deutsch-einiger Grobheit behandelt. Es hilft nichts, ich muß 4 Stunden warten, um meine Reise fortsetzen zu können. Mißmuthig wende ich mich der Landstraße zu, als mir ein Mensch zuruft, wollen Sie einen Führer auf die Wartburg? Ich war in Eisenach, ohne es zu wissen! Da mußte ich lachen! — Ich stieg auf die Wartburg, die ich zum letztenmal besuchte, als ich Deutschland als Flüchtling verließ. — Sonderbar! — So ist begreiflich, daß mir etwas mystisch-dämonisches durch den Sinn fuhr! — —“

Hier hört die eigenhändige, in meinem Besitze befindliche Kopie von der Hand Mathildens auf; hinzugefügt hat sie nur noch die Worte: „Es war, als Rich. Wagner zum erstenmal nach seiner Verbannung die alte Heimat besuchte.“ Der Brief war, wenn ich mich recht entsinne — ich sah ihn nur in Mathildens Hand und durfte ihn als Ganzes nicht lesen — überschrieben: „Liebes Freundchen“ und enthielt noch, wie sie mir sagte, einen Hinweis auf „Eine Mitteilung an meine Freunde“. Soweit Mathilde Maier, eine der lieblichsten Frauengestalten, denen man begegnen konnte, noch im hohen Alter entzückend durch eine unendliche Güte und Feinsinnigkeit, geduldig das furchtbare Leiden ertragend, das ihr den geliebtesten Mann entrissen. Rührend war es, Mathilde bei der Aufführung eines Wagnerschen Werkes zu beobachten: stets hatte sie einen Platz in der vordersten Parkettreihe, in der Hand hielt sie einen eigenartig konstruierten Fächer aus Zelluloid, den sie zwischen die Zähne nahm, um so dem geschwächten Gehör die Töne des Meisters zuzuführen.

Mathilde Maiers Bild befindet sich ebenso wie die Bilder fast aller anderen Frauen, mit denen Wagner in Beziehung stand, am Schluß einer prachtvollen 40 Seiten umfassenden Bilderreihe, mit der der Verlag das auch sonst trefflich ausgestattete Buch geschmückt hat. Jedem Wagner-Freunde sei die Anschaffung des Werkes dringend empfohlen. Dr. Edgar Istel

61. **Lucian Kamieński**: Die Oratorien von Johann Adolf Hasse. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 12.—.)

Kamieński hat mit seiner 366 Seiten Text und 58 Seiten an Notenbeispielen füllenden Arbeit ein tüchtiges Werk geliefert, das uns zum ersten Male einen tiefen Einblick in Hasses Wirken als Oratorienkomponist gestattet, d. h. die Seite seiner Tätigkeit beleuchtet, die „formal und stilistisch in besonderer Reinheit eine Idee von Hasses dramatischer Begabung gibt, denn das Oratorium des 18. Jahrhunderts bietet dem Komponisten Gelegenheit, in dramatischer Form von szenischen Bedingungen unabhängige Musik zu schreiben“. Unserer Zeit mit dem arg darnieder liegenden Sologesange tut die Kenntnis der großen Meister der neapolitanischen Schule bitter not. Da kann ein Werk wie das Kamieński's nur Gutes stiften. Von heute auf morgen kommen solche Wirkungen nicht; auch erzielt sie kein einzelner. Aber die Zeichen mehren sich ja glücklicherweise, daß wir uns dem Ende der Zeit nähern, die wohl 100000 Schulen und alleinseligmachende Gesangsmethoden, aber keine Solo-Gesangskunst von der überragenden Größe der der Vergangenheit besitzt, keine Gesangskultur. An Hasse anzuknüpfen, verstand sich unter den gegenwärtigen Verhältnissen von selbst: ohne jede Frage ist er einer der bedeutendsten, wenn nicht der bedeutendste Meister der Deutschen, die der Neapolitanischen Schule angehören.

Kamieński berichtet zunächst über Ursachen, Zwecke und Mittel der Arbeit, dabei Hasses Wertung durch die Zeiten verfolgend, setzt die Bedeutung des Mannes als Oratorienkomponist auseinander, betrachtet im dritten Kapitel die einzelnen Oratorien und entrollt endlich im vierten Abschnitte seines Buches ein Gesamtbild der Oratorien. Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit der Möglichkeit der Wiederbelebung der Werke, praktische Winke für die Herausgabe in Hülle und Fülle gebend. Das, was zur Wiedergabe der Werke verlangt wird, ist viel, und mit Recht scheint mir Kamieński zu bezweifeln, daß heute schon dafür die Zeit gekommen ist.

Eine eingehende Würdigung des mit ebensoviel philologischer Sorgfalt wie liebevoller Versenkung in den Stoff geschriebenen Werkes vermag ich in wenigen Zeilen nicht zu geben, dazu ist der Stoff zu reich, sind die Resultate zu mannigfaltig. Die Arbeit liest sich gut. Eine größere Gedrungenheit der Darstellung wäre allerdings öfters zu wünschen; auch hätte sich im zweiten Kapitel, der Einzelbetrachtung der Oratorien, manches streichen, anderes wohl noch erweitern lassen, dessen genauere Kenntnis wünschenswert wäre. Aber diese kleinen, die Ökonomie der Arbeit betreffenden Bemerkungen können dem Werte des fleißig gearbeiteten Buches keinen Abbruch tun. Wilibald Nagel

62. **Harry Plunket Greene**: Interpretation in Song. Verlag: Macmillan and Co., London 1912. (6 sh.)

Eine derartig praktische Anweisung für den Konzertsänger sollten wir auch im Deutschen haben, freilich nicht geradezu eine Übersetzung dieses für englische Verhältnisse geschriebenen Buches. Schon die einzige Kleinigkeit, daß der Verfasser rät: bei Schumanns „Du bist wie eine Blume“ am Schlusse zwischen den Worten „und“ und „hold“ im deutschen Vortrage eine längere Kunstpause zu machen, gibt ein Beispiel der von der unseren verschiedenen Art zu empfinden. Dies Werk bespricht das englische, mit dem deutschen ja vielfach identische Konzertrepertoire nach Technik, Stil, Beseelung des Vortrags, dynamischer und agogischer Anlage; Anfang, Aufbau und Abschluß eines Liedes, Behandlung des Rezitativs, Klangfarbe und Wortmalerei. Die Übersicht über das Liedmaterial wird durch eine praktische Einteilung erleichtert, auch das Volkslied und das volkstümliche Lied mit einbezogen, wie die Kunst

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Programmaufstellung für Liederabende usw. Der zweite, über 100 Seiten starke Teil, Vortragsregeln, enthält lauter Brauchbares, zum Teil goldene Worte. Ein Auszug daraus, etwa ein Druckbogen, würde genügen, zu verhindern, daß so manche Bühnenkraft, auch solche mit berühmtem Namen, als schneeweißes Lämmlein, unbekannt mit den elementarsten Bedingungen der Konzertexistenz eines Liedes das Podium betritt. Den Hauptteil nehmen die deutschen Gesangsklassiker ein, nach ihnen die Arien der jetzt auch in unserem Konzertsaal heimischen alten Italiener. Was daneben von den englischen heute beliebten Komponisten aus den Notenbeispielen zu ersehen ist, gibt dem Fernstehenden nicht die Vorstellung, daß sie uns Deutschen viel zu sagen hätten. Man hört zu oft verschämten Operettenrhythmus durch; der Adel des Volksliederschatzes der vereinigten drei Königreiche wird nicht entfernt erreicht. Das empfohlene Lied Korbay's „far and high the cranes give cry" entpuppt sich als notengetreue Abschrift der Hauptmelodie von Liszts Ungarischer Phantasie, welche die Weglassung der Vorschläge auf den drei letzten Noten in jedem der vier Absätze kläglich der Schwingen beraubt. (S. 66.) Allen Englisch verstehenden Konzertsängern ist das Buch wärmstens zu empfehlen; natürlich müssen sie als deutsche Künstler manches cum grano salis verstehen.

63. **Richard Birnschein:** Geschichte des Städtischen Orchesters Freiburg im Breisgau (zu dessen 25jährigem Jubiläum). Verlag: Musikhaus Karl Ruckmich, Freiburg i. Br., 1912.

Diese kleine Schrift, mit demselben köstlichen Realismus in sicheren Strichen hingesetzt wie des Autors „Werdegang und Erlebnisse eines Orchestermusikers" geht weit über die Bedeutung einer lokalen Festschrift hinaus. Denn was Birnschein da sine ira et studio aus eigenem Erleben erzählt, ist leider in manchem typisch für den noch vielerorts herrschenden Kampf zwischen Stadtvertretung und städtischem Orchester, bei dem letzteres der ausschließlich leidende Teil ist. Auch hier ist die Praxis erwähnt, das Orchester an Vereine zu verleihen, so daß die betreffende Stadt einen Teil des mageren Gehaltes wieder hereinbekommt, natürlich einen Teil, der, für den Stadtsäckel völlig belanglos, für den einzelnen Musiker doch sehr in die Wagschale fällt. Neben der ausgezeichneten Unterhaltung, welche die Schrift gewährt, ist sie ein klares Dokument für das langsame Zurückgehen der mittelalterlichen Vorstellung von der qualité négligeable des Musikers. Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

64. **Max Schillings:** Festlicher Marsch für Militärmusik. op. 27. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Part. und Stimmen Mk. 6.—.)

Ein echter Militärmarsch von großem Schwung und volkstümlicher, dabei vornehmer Melodik, der ein hübsches Trio enthält.

65. **Hugo Kaun:** Drei Bagatellen für Streichorchester. op. 88. Verlag: Fr. Vieweg, Berlin. (Part. je Mk. 4.—.)

Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß diese meisterhaft geformten Stückchen, die sich den früheren Streichorchesterkompositionen Kauns würdig anreihen, in jedem Takte die Hand des erfahrenen Bildners verraten. Den Vorzug möchte ich dem phantasievollen und melodiös sehr reizvollen „Menuett" geben. Aber auch „Liebeslied" und „Mondnacht" nehmen durch ihren Stimmungszauber für sich ein. Freilich findet sich in diesen beiden letzten auch manche süßliche Wendung. Emil Thilo

66. **Hans Huber:** Konzert No. 4 (B-Dur) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 7.50.)

Ein schönes Werk, das schönste, was in letzter Zeit erschienen. Fern vom Suchen und Trachten nach Effekten, virtuosen Elementen, steht es wie ein Fels gen Machertum und Selbstzweck. Hubers tief beanlagte Natur ringt der Natur und Psyche die schönsten Stunden ab, um sie mit seinem kräftiggesunden Talente zu vertonen, zu bilden, zu malen. Malen und Sinnen vielleicht sein größtes Können. Die Einleitung gleicht einem Träumer, der sinnend um des Erlebens willen ausschaut. So wird er denn fortgerissen, bald stürmisch leidenschaftlich, dann sinkt er wieder hin, als hielte ihn ein schönes Märchen gefangen. Bilder kommen und gehen, und trotz der Mannigfaltigkeit bildet das Werk ein Ganzes. Welch zarte Stimmung und dennoch voll Kern liegt in dem Intermezzo, und wie leitet es meisterhaft in das Finale über, das dann als tiefempfundenes Tongebilde an uns vorüberzieht. Obwohl uns manche Harmonie und manche Melodik an jüngst verstorbene große Meister erinnert, so ist Huber doch die Persönlichkeit dazu, diese Anlehnungen und Übernahmen mit seinem eigenen Stempel zu versehen. Sollte es für manche als Fehler gelten, wenn Huber einen R. Strauß studiert und daraus Extrakte zieht, so soll man sich doch immer sagen, daß man die Besten stets als Wegweiser benutzen und ihre Werte nach dem unsrigen individualisieren soll. Kommt dazu noch eine Erfindungskraft, so wird es schon was Rechtes werden, vorausgesetzt, daß eine Person mit innerem Werte die Feder führt.

67. **Walter Braunfels:** Konzert für Orchester und Klavier. op. 21. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 8.—.)

Braunfels ist in seinem op. 21 rein Stürmer und Dränger. Liszt ist sein Vorbild und gleich ihm will er mit großen Tatzenschlägen bekunden, wes Geisteskind er ist. Leider schlägt dieses Mal die Tatze daneben, und sein Klavierkonzert wird wohl einem neugeborenen Kinde gleichen, dem nur für eine kurze Zeit vergönnt ist im Lichte zu sein. Mag das Konzert blenden, mag man von den kühnen Passagen, Oktavengängen und allen Virtuosenhilfsmitteln überrascht sein und staunen, es wird doch nur für geraume Zeit sein, da nichts ist, was uns im Inneren fesseln kann. Je mehr man bei dem Werke verweilt, und je tiefer man hineinschaut, desto geringer wird das Interesse werden, das man ihm entgegenbringt. Alles in allem: Blendend ist die Fassung des Steines, doch dieser selbst...?

68. **Max Chop:** Symphonische Variationen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für Klavier. Verlag: Steingräber, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Mit diesen Etüden hat es eine ähnliche Bewandtnis, wie mit dem alten Wein, den man in neue Schläuche füllt. Die Blume geht auf Kosten des Bessermachenwollens verloren. Der Stil Chop besteht aus Schumann und Mendelssohn mit Umkleidung von nichtssagenden technischen Umspielungen des Themas.

69. **A. Grundmann:** Kanonische Suite für Klavier. op. 5. Verlag: Steingräber, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Grundmann legt in seiner Kanonischen Suite Zeugnis von dem Studium alter Meister ab. Diese werden kopiert, ohne jedoch deren inneren Wert auch nur annähernd dabei zu erreichen. Die Arbeit ist die eines reiferen Konservatoristen, der nun das Gelernte in eine Form bringen soll, für die ihm die Alten zu Diensten stehen müssen. Solche Kompositionen sollte man im Schreibtische, dem Andenken seiner Studienzeit gewidmet, ruhen lassen. Hanns Reiß

70. **Hermann Zilcher:** Dehmel-Zyklus. Vierzehn Gedichte für Sopran, Tenor und Klavier. op. 25. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 6.—.)

Aus drei Gedichtbänden Dehmels hat Zilcher zwölf Gedichte ausgewählt; ein dreizehntes bildet die Umrahmung. Wie bei Mahlers „Lied von der Erde", so könnte man auch hier von einer neuen Liedgattung sprechen, insofern die Gesänge zwar äußerlich noch Lieder sind, ihrem inneren Wesen nach sich jedoch dem Melodram nähern. Die Begleitung sagt das Schönste und Tiefste. Und sie ist im Grunde gar nicht Begleitung, denn die Singstimmen passen sich ihr an, nicht umgekehrt. Das geht so weit, daß der Text sich zu der „Begleitung" nicht nur singen, sondern auch deklamieren ließe, weil das Melos der Singstimmen meist nichts sagt, weil lediglich die einzelnen Silben nach Tonhöhe und Zeitdauer sinngemäß fixiert sind. Ein Lied von Schubert kann man still für sich singen; ohne Begleitung. Diese Dehmel-„Lieder" aber ohne Begleitung zu singen, ist vollkommen unmöglich. Dem Liede mit oder ohne Worte könnte man die Rezitation mit oder ohne Musik gegenüberstellen. Die künstlerische Berechtigung „musikalischer Rezitationen" liegt nun wohl wesentlich darin, daß sie geeignet sind, das ästhetisch so bedenkliche Melodram zu beseitigen und zu ersetzen. Die Musik Zilchers zu Dehmels Gedichten zeichnet sich im übrigen durch Klarheit und Selbständigkeit aus. Doch ist ihr Stimmungsgehalt für einen so umfangreichen Zyklus zu gleichförmig. Eins nebenbei: Ges dur und Fis-dur führen den Leser in zwei ganz verschiedene Welten, gewiß. Aber der Wechsel der beiden Tonarten auf dem Klavier ist belanglos. Das sollte nicht übersehen werden. Daß der Komponist auch sonst an Äußerlichkeiten nicht gedacht hat, berührt sehr sympathisch. Doch dürfte er sich z. B. darüber nicht täuschen, daß ein Zwiegespräch, bei dem eine Stimme ganze dreizehn Silben zu singen hat, einzeln (als Duett) nicht vorgetragen werden kann. Er modifiziere also sein Schlußwort. — Alles in allem ist das Werk seiner Anlage nach groß, seinem Gehalte nach edel und tief; die Konzertsäle jedoch wird es sich wohl nur schwer erobern. Zu loben ist noch die schlicht-vornehme Ausstattung des Werkes, die geradezu als vorbildlich bezeichnet werden kann.

71. **Joseph Haas:** Eulenspiegeleien. Allerhand Variationen über ein kurzweiliges Thema für Klavier. op. 39. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 4.—.)

Über die Eulenspiegeleien Regers, dessen Schüler Haas ist, gibt die angeblich in C-dur stehende Violinsonate mit den Themen A-f-f-e und Es (S)-c-h-a-f allerhand Aufschlüsse. Über die Eulenspiegeleien von Richard Strauß, die weniger vom Publikum als von der Kritik immer wieder für blutigen Ernst genommen werden, kann hier Schweigen herrschen. (Cum taceo, clamo.) Erwähnt werden müssen die beiden Namen aber schon deshalb, weil die Eulenspiegeleien, die wir bei Haas finden, so ganz anderer Art sind. Haas eulenspiegelt nicht, um irgendwelche Personen oder Dinge zu treffen, er will nichts bewitzeln, verulken, verhöhnen, sondern er will auf seine Art ganz einfach lustige Musik machen. Darum gilt ihm ein außermusikalischer Zweck nichts. Wenn in der vierten Variation die organische Verarbeitung des Themas trotzdem wie zufällig zu einer leisen Andeutung der Rheintöchterklage führt, so ist das eben deshalb lustig, weil man den Eindruck eines unbeabsichtigten Nebenerfolges, einer Zufallskonstellation hat. Er kann nichts dafür, der Haas, es machte sich halt von selber so. (Die Musik wirkt so ansteckend, daß auch der Kritiker wider Willen eulenspiegelt.) Daß die vierzehn Variationen mancherlei technische Schwierigkeiten enthalten, ist aus äußeren Gründen zu bedauern. Denn um seines musikalischen Gehaltes willen muß man dem prächtigen Werkchen weiteste Verbreitung wünschen.

72. **Heinrich Kaspar Schmid:** Vier Gedichte von Albert Sergel für eine Singstimme und Klavier. op. 12. (Mk. 3.60.) — Zwei Weihnachtslieder. op. 14. (Mk. 1.80.) — Ringelreihen. 23 Kinderlieder von Albert Sergel. op. 15. (Zwei Hefte, je Mk. 2.50.) — Waldgang. Fantasie für Klavier. op. 16. (Mk. 3.—.) Wunderhorn-Verlag, München.

Die vier Gedichte op. 12 erfreuen (trotz einiger kleiner Deklamationsfehler) durch ihre schlichte Innigkeit, die von Sentimentalität und Effekthascherei gleich fern ist. Über die beiden Weihnachtslieder dagegen läßt sich nicht viel Rühmliches sagen. Man wird allzusehr an Cornelius und an Liszts „Christus" erinnert. Das zweite Weihnachtslied ist zugleich das erste der 23 Kinderlieder. Musik und Texte dieser kleinen Liedchen sind recht anspruchslos. Sie bedeuten eine nicht unwillkommene Vermehrung, aber wohl kaum eine wirkliche Bereicherung der „einschlägigen" Literatur. — Der „Waldgang" hat mit dem schönen Motto, das ihm beigegeben ist, wenig gemein. Ein wagnerisches Waldweben nach dem noch immer allgemein beliebten Klischee (Wechsel zwischen Terz und Sexte), doch ohne Vogelstimmen, umrahmt einen Mittelsatz, der an Stephen Hellers Walddichtungen erinnert, ohne deren Frische und Stimmungszauber zu erreichen. Immerhin verrät das Werk weniger einen Mangel an Begabung als einen Mangel an nüchterner Selbstkritik. Dr. Richard H. Stein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Die „Stagione“ lebt nicht mehr; sie scheint vor dem Geist der Zeit geflüchtet, der das Sinngemäße will und dem Instinktgemäßen das Zepter längst entrissen hat. Dieser Geist hat auch jene ergriffen, angesteckt, die lebhafteste Fürsprecher des Instinkts waren: die Italiener. Indes: die Sehnsucht nach dem Urquell des Gesanges ist ununterdrückbar. Sie fordert Opfer des Intellektes. Geschieht es nicht in einer „Stagione“, so werden doch ihre tragfähigsten Stützen herbeigeholt. So schenkte uns das Königliche Opernhaus für einen Augenblick Mattia Battistini, den berühmten Ritter von der unteren Oktave. Sofort stieg ein lebhafter Eindruck vor mir auf. In London sah ich sie beide: Caruso und Battistini. Die Ironie des Bühnenschicksals wollte es, daß dem überzeugtesten Anhänger des vieux jeu der Don Juan, dem anderen der Ottavio aufgehalst wurde. Jener blieb der schön singende Don Giovanni, dieser trotz dem Ottavio ein ganzer Künstler. So grausam spielt eine Berliner Bühne dem Star nicht mit. Sie stellt ihn nicht neben Caruso, sie läßt eine Zeit verstreichen, einen Eindruck verklingen. Sie entwurzelt den Star wohl, aber hebt ihn auf ein glänzendes Piedestal. Jener Caruso hat nicht nur die Luft des Kosmopolitismus auf sich wirken lassen; selbst der moderne Italiener in ihm sträubt sich gegen die Ausschaltung des Denkens im Bühnengesang, wie dort unter der Sonne des Südens ein nachdenklicherer Geist eingezogen ist, der eingeborene Dramatik mit Modernität zu mischen sucht. Battistini kam als Renato im „Maskenball“. An diesem Abend hörte ich ihn nicht. Aber als Rigoletto genoß ich ihn. Genoß ich? Man kann sich leider nicht zurückschrauben. Dieser Rigoletto ist gewiß eine hochdramatische Gestalt. Konnte Verdi je ahnen, daß man seiner Schöpfung anders als mit den Mitteln jener gut italienischen Theatralik gegenübertreten würde, in deren Geist er geschaffen hatte? Ihm hätte dieser Rigoletto genügt. Uns genügt er nicht. Ein Stück gefrorener Kunst pocht vergeblich bei uns an. Und wir rufen nach jener „Stagione“, die den italienischen Sänger in seinem Klima atmen ließ, die ihn stützte, begeisterte, zuweilen über sich selbst hinaushob. Battistini fühlte sich unter so viel Germanismus unbehaglich. Seinen Gesten, die Extreme nebeneinander stellen, seinen hastigen Bewegungen, die nicht aus dem Impuls, sondern aus dem Willen zur Wirkung geboren sind (aber vulkanisch werden können), entspricht etwa eine Marianne Alfermann im Ton der Konservatoristin mit stereotypem, freundlichem Lächeln und symmetrischen Armschwingungen, ihr Gildapensum flach und doch nicht italienisch, gedankenlos und doch nicht italienisch — jedoch in italiano heruntersingend. Wie soll da unser Battistini in Hitze geraten? Mitleid packt den Zuhörer, der die Not eines echten Belcantosängers mitempfinden kann. Denn wer Sinn dafür hat, daß dieser Sänger nicht Gesang und Spiel von einander befruchten, einander durchdringen ließ, daß er Stimme und Ausdruck als etwas Getrenntes entwickelte, der wird auch das rechte Maß für ihn finden. Dieser Bariton mit seiner ewig gleichen Schönheit, dem auch sein Alter kaum Abbruch tut, hat ungestört durch den Gedanken seine Kultur so fest begründen können, wie es dem modernen Sänger nicht gelingt. Auch Caruso nicht, der seinen Weg zur Höhe immer wieder vom Cerebralen durchkreuzt sah. Rein gesanglich schlägt ihn Battistini. Aber wir reichen ohne weiteres Caruso die Palme, weil er allein, weil er zuerst von allen modernen Italienern den Schritt vom Wege gewagt hat, weil er eine höhere Synthese von Gesangskunst und Ausdruck bedeutet. Es ist peinlich, von dem übrigen „Rigoletto“ zu sprechen, dessen italianismo, ein Zugeständnis an den Gast, die Unzulänglichkeit der zu Verdi Hinstrebenden noch mehr enthüllte. Walther Kirchhoff gab den Herzog. Ein Italiener, auch der geringste, hätte gelächelt. Gelächelt über diese Halbfreiheit des Tones, der sich in der Höhenlage mit Andeutungen begnügt, gelegentlich frei einherzieht, um plötzlich durch eine Gaumenstütze ein Plus an Klang zu erzielen. Von dem Mangel an sveltezza, leichtbeschwingter Grazie will ich nichts sagen. Sie ist nicht zu erwerben. So stellt sich ein schätzenswertes Produkt von Mühe und Begabung dar. Künstlerschaft ist das nicht. Das Quartett schwankte; o Maddalena! Edmund von Strauß zeigte sich geistesgegenwärtig. Aber mit Pumpen und mit Röhren ist Verdi nicht zu erreichen. Der Wunsch nach der „Stagione“ ist ununterdrückbar.

Die Neuschöpfung in Charlottenburg, das Deutsche Opernhaus, hat ins Schwarze getroffen. Beste Hausmannskost wird geboten und freudig genommen. In der Zeit der Theaterkrachs tut's wohl, eine neue Oper die Not der Zeit so kräftig dementieren zu sehen. Vor allem: hier sitzt jemand am Steuer, der die Oper nicht durch das Theater ablenken lassen will. Es ist der Geist der Musik, der hier regiert. Das Ei des Kolumbus war eben diese Rückkehr zum Ursprünglichen, zu zivilen Preisen. Musikalische Demokratie ohne Hinneigung zum Simplen. Ja, der Direktor hat so seine musikalischen Privatauffassungen. Er vermozärtelte die Rezitative in „Figaros Hochzeit“, entthronte Cembalo und Klavier, betonte die gehobene Rede gewichtiger mit Harfe, Harfe und noch einmal Harfe und Cello, glaubte durch Intervallveränderungen dem Konversationston zu Hilfe zu kommen. Gewiß, das ist nicht zu billigen. Aber es bedeutet etwas, wenn ein Direktor mit musikalischem Ehrgeiz behaftet ist. Und der Theatermann in ihm zeigt einen sicheren Sinn für die Realitäten der Bühne, der ihn seine Kräfte mit viel Zweckbewußtsein wählen läßt. Ich sah „Figaro“ in doppelter Besetzung. Schwankungen gab es nicht. Der Rahmen war fest gefügt; das Orchester wurde von Rudolf Krasselt bedächtig, aber mozartisch gelenkt, entfaltete den vornehmen, etwas gedämpften Klang, der scheinbar hier stets in Kauf zu nehmen ist. Die stärkste Wirkung spürte ich nicht von Susanne, die einmal von Hertha Stolzenberg tüchtig mit leichtem Tremolo, ein andermal von Mizzi Fink gleichfalls tüchtig ohne Tremolo gegeben wurde; nicht von Figaro, den der höchst brauchbare Lordmann munter behandelte; nicht von der Gräfin, die von Lulu

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kaesser ganz brav gesungen wurde; weder vom Grafen Almaviva, noch von Julius Lieban, dessen Basilio ein Kabinettstück bleibt, sondern — seltsam — von Cherubin, der in Eleanor Painter eine vornehm singende, reizende Vertreterin fand. Der Regisseur Georg Hartmann beweist den gleichen Instinkt für das juste Milieu, der an dem Direktor überhaupt zu rühmen ist. Auch „Zar und Zimmermann" entließ uns zufrieden. Wir haben hier immer die innere Distanz zum musikalischen Spießbürgertum zu überwinden. Krasselt hielt auch hier die Zügel fest. Sonst nichts Außerordentliches, aber Gesundes, Gestaltungsfähiges. Der Maler Gustav Wunderwald entwirft Dekorationen und Kostüme, Dr. Fritz Kauffmann führte die Regie; führte sie geschmack- und einsichtsvoll.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater bewies seine künstlerische Leistungsfähigkeit in gelungener Wiedergabe des „Nibelungenrings" mit eigenen Kräften, Becker-Darmstadt (Siegmund) abgerechnet, innerhalb einer Woche. Hans Trinius und Werner von Bülow stellten sich als Dirigenten mit großem Erfolg vor. An den jungen Künstlern gewann das Hoftheater hoffnungsvolle Kräfte. — Ein Gastspiel der Duncan-Schule machte das Publikum mit den Bestrebungen der heutigen Tanzkunst und körperlichen Erziehung à la Jaques-Dalcroze bekannt. — Für Gabriele Englerth, die nach Wiesbaden geht, gastierte Else Kronacher-Basel als Gräfin („Figaros Hochzeit") und Brünnhilde („Walküre") mit solchem Erfolge, daß sie wahrscheinlich für das hochdramatische Fach verpflichtet wird. — „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß wurde zu einem künstlerischen Ereignis, denn trotz des aufgehobenen Abonnements und erhöhter Preise war infolge zahlreichen auswärtigen Besuchs das Haus ausverkauft. Die Wiedergabe unter Richard Hagel und Dr. Hans Waag gestaltete sich glänzend; Gabriele Englerth, Else Liebert und P. de Bruyn, die Herren Lähnemann und Meßmer zeichneten sich besonders aus. Trotz eines vorhergehenden lichtvollen Vortrags von Dr. Leopold Schmidt-Berlin wurde der Aufbau nicht allgemein verständlich; die Meinungen waren deshalb sehr geteilt, der Beifall galt zum größten Teil den Darstellern, und das Publikum verließ das Haus mit gemischten Empfindungen. Ernst Stier

DRESDEN: Richard Strauß hat mit seiner „Ariadne auf Naxos", die hier nach der Stuttgarter Uraufführung erstmalig in Szene ging, eine sehr empfindliche Schlappe erlitten, was ich seinerzeit nach dem „Rosenkavalier" an dieser Stelle vorausgesagt habe. Das neueste Werk bedeutet den Tiefstand der Entwickelung, die von der farbenechten, milieusicheren und musikalisch hochbedeutenden „Salome" immer mehr abwärts geführt hat. Das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern hat sich an dem Dramatiker Strauß erfüllt: erst jubelte man infolge einer hypnotisierenden Reklame sogar seinen schwachen und stillosen Bühnenwerken zu; aber jetzt ist der Zauber verflogen, und man erkennt die Täuschung. Man darf es offen aussprechen, daß „Ariadne auf Naxos" zu der einzig unerlaubten Kunstart, der langweiligen, gehört, und daß daran in erster Linie der Librettist Hugo von Hofmannsthal Schuld trägt. Von diesem unselbständigen Poeten, der schon seit Jahren den Mangel an eigenen Ideen durch „Modernisierung" (richtiger: Verschandelung) alter Meisterwerke auszugleichen bemüht ist, sich frei zu machen, ist für Strauß eine Pflicht gegen sich selbst und gegen die Kunst. Was beim „Rosenkavalier" noch teilweise verhüllt war, tritt bei „Ariadne" mit erschreckender Deutlichkeit zutage: daß nämlich Richard Strauß just hundert Jahre nach Wagners Geburt dessen Grundsätze mit voller Absicht verleugnet und das mühsam erkämpfte Gesamtkunstwerk wieder in seine Bestandteile auflöst, also zu der alten Oper Meyerbeerschen Stils zurückkehrt, auch daß dieseVeräußerlichung sich hinter scheinbarem Tiefsinn verbirgt und die rein musikalische Erfindung unvergleichlich geringer ist. Und dieses praktische Anti-Wagnertum unseres begabtesten und berühmtesten Tonsetzers ist es, was so ganz besonders beklagenswert erscheint. Hier möchte man den „Parsifal"-Bund auf den Plan rufen, denn gegenüber der ungeheuren Gefahr, die dem künstlerischen Willen Wagners durch die Entwickelung zur Ausstattungsoper (die Tafelszene mit dem komponierten Menü in der „Ariadne"!) droht, verschwindet die Frage, ob „Parsifal" längeren Gesetzesschutz genießen soll, in ein Nichts. Die echten Wagnerianer sind wahrlich nicht diejenigen, die ihren Namen unter den Aufruf des „Parsifal"-Bundes setzten, sondern die den Mut haben, gegen eine Entwickelung offen anzukämpfen, die auf dem Wege ist, alles das wieder leichtfertig über Bord zu werfen, was Richard Wagner als ein unveräußerliches Gut unserer künstlerischen Kultur uns hinterlassen hat. Der Gesamteindruck der Aufführung war wenig erquicklich. Die beiden Lustspielakte des „Bürger als Edelmann" von Molière gingen fast eindruckslos vorüber, und in der Oper zerriß die stete Beimischung der Harlekinade die Wirkung allemal dann, wenn man begonnen hatte, sich für „Ariadne" zu erwärmen. Eva v. d. Osten-Plaschke sang diese Partie ganz wunderschön; neben ihr ragten noch Fritz Vogelstrom als Bacchus und Margarethe Siems als Zerbinetta hervor. Das reizvolle Orchestervorspiel und die große Koloraturarie hinterließen neben den pathetischen Klagen Ariadnes die stärksten Eindrücke. In dem kleinen Orchester, dessen Behandlung den Meister instrumentaler Kunst verrät, war eine gewisse Leere der Mittelstimmen bemerkbar, und das Klavier fiel aus dem Klangbilde für meinen Geschmack heraus. Schuch dirigierte mit aller Feinheit und rhythmischen Leichtigkeit und hatte einen Hauptanteil an dem Erfolge, dessen Stärke hinter den früheren Strauß-Erstaufführungen wesentlich zurückblieb. Eine Probe auf das Exempel war die bald darauf folgende Vorstellung der „Salome", wobei die Vorzüge dieses in seiner Art einzigen Werkes wieder deutlich zutage traten. Gerta Barby vom Chemnitzer Stadttheater gastierte in der Titelpartie mit großem Erfolge, den sie in erster Linie einer bis ins kleinste ausgearbeiteten darstellerischen Leistung zu danken hatte. Diese gipfelte in einer wahrhaft mustergültigen Ausführung des Schleiertanzes, womit sie alle bisher hier aufgetretenen Tänzerinnen in den Schatten stellte. Stimmlich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dagegen war die Gastin den riesigen Anforderungen nicht ganz gewachsen. Fritz Soot sang erstmalig den Herodes, und zwar mit überraschendem Gelingen; Walter Soomer war als Jochanaan neu, konnte aber die Erinnerung an Karl Perrons vorbildliche Leistung in dieser Partie nicht auslöschen. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Das Russische Ballet gastierte an drei Abenden in der Oper. Nie hatte man hier eine solche Fülle körperlicher Ausdrucksplastik in Pantomimen gesehen, nie eine klassische Tanzkunst im französischen Stile für die heutige Zeit leicht verändert in solcher Vollendung bewundern können. Hier gehen Wirkungen von einzelnen wie vom Ensemble aus, über die man immer wieder erstaunt: das nationale Talent zur Mimik des ausdrucksvollen Körpers und eine fleißig gehütete Tradition reichen sich hier die Hand. Und der Weisheit letzter Schluß ist, daß das satanische Temperament, das im Sarmatenblut steckt, der Kunst liebster Engel ist. Musikalisch war die Ausbeute nicht eben reich, da es dem Kapellmeister der Russen, Pierre Monteux, trotz eifriger Hingabe des Orchesters doch nicht gelang, die größtenteils als symphonische Dichtungen bekannten Kompositionen in solcher Klangspoesie ins Leben zu erwecken, wie es den Leistungen auf der Bühne entsprochen hätte. Dazu gehörte freilich ein Musikertemperament seltener Art. Routine allein kann's nicht schaffen. — Als erfreulichste Tatsache hat zu gelten, daß eine brillante Wiedergabe von Hermann Goetz' „Widerspänstigen" dem verehrten Publikum gefallen hat. Dr. Rottenberg zeigte hier wiederum seine wundervollen Qualitäten als poetisch feinsinnig empfindender Dirigent. Neben dem Orchester unterstützten ihn besonders Frl. Sellin und Frau Boennecken sowie die Herren vom Scheidt und Gentner. Starken Zuspruch findet auch die Neueinstudierung von Glucks „Orpheus", dessen Titelpartie jetzt in Frl. Gollmer eine recht gute Vertretung gefunden hat. — Kienzls „Kuhreigen" hat bei der Erstaufführung einen starken Achtungserfolg errungen. Diese kolossal stilvolle (jeder Stil ist vorhanden) Oper von der reichen Französin und dem armen Schweizer kommt den Bedürfnissen des Publikums so entgegen, daß man den engen Kontakt der Sentimentalität zwischen Bühne und Schauhaus nicht zerschneiden sollte. Hoffentlich klingt die Marseillaise recht oft in die Adventszeit hinein, derweilen kann man die „Ariadne" hübsch studieren. Übrigens eine brillante und bühnenwirksame Aufführung, die der Oper alle Ehre macht. Frl. Uhr ist eine reizende Blanchefleur, Herr Hutt singt so schmelzend die hohen Noten seiner lyrischen Partie, daß einem das seltene Wort Ohrenschmaus in die Feder kommt. Kapellmeister Pollak brachte die Partitur zu sehr guter Geltung, Regisseur Krähmer zeigte sich als geschickter Regisseur. Karl Werner

GRAZ: Da der „Schmuck der Madonna" als Zugoper gänzlich versagt hat, versuchte man es mit einer zweiten Neuheit, die ebenfalls im Rufe stand, an vielen deutschen Bühnen großen Erfolg gehabt zu haben. „Stella maris" von Alfred Kaiser ist aber in Graz gänzlich durchgefallen. Begreiflicherweise. Denn die Dichtung bewegt sich in den ausgetretenen Pfaden verblaßter Romantik und hört dort auf, wo die Handlung anfinge, dramatisch zu werden: das hübsche, verwendbare dramatische Motiv „Untreue aus Treue" (das Weib ergibt sich einem Manne, um den anderen zu retten) wird nämlich nicht ausgewertet, sondern der Autor geht dem Konflikt geradezu aus dem Wege, um mit dem aufgehenden Abendstern, der „Stella maris", als ausgleichendem Faktor seine Dichtung zu beenden. Die Musik Kaisers spricht eine viel zu farblose — oft sogar ganz unverständliche — Sprache, um die Mängel des Buches etwa wettmachen zu können. Ein inniger Es-dur Sang der Hauptheldin im zweiten Akt vermag natürlich nicht für die langen, öden Strecken zu entschädigen. Zudem war das Werk noch sehr matt und farblos inszeniert worden, sodaß der Mißerfolg trotz der verhältnismäßig recht guten Besetzung der Hauptpartieen: Fanny Pracher (Marga), Ernst Fischer (Sylvain), Theo Strack (Yanik) und der trefflichen Orchesterleitung von Ludwig Seitz völlig besiegelt wurde. — Zur Richard Wagner-Feier 1913 wird ein Zyklus sämtlicher Werke, neu einstudiert und neu ausgestattet, vorbereitet. Zum „Lohengrin" sind jetzt noch „Tannhäuser" mit Fritz Bischoff als sehr gutem Tannhäuser und Ernst Fischer als schön singendem Wolfram, „Der fliegende Holländer" in etwas matter Aufmachung und wirklich gänzlich neu geschaffen „Tristan und Isolde" hinzugetreten. Die „Tristan"-Ausstattung konnte sich sehen lassen, wenn auch das Hauptproblem der Inszenierung (ein reines Problem der Farbe) noch immer nicht gelöst erschien. Oskar Posa hat mit Feuer und Temperament dirigiert, ohne gerade in die Tiefe zu schürfen. Fanny Pracher war eine überwältigende Isolde, Fritz Bischoff ein tüchtiger, aber lange nicht vollendeter Tristan, Josef von Manovarda ein ausgezeichneter Marke. — An Neueinstudierungen länger nicht gegebener Werke sind „Madame Butterfly" mit Emmy von Mortinger als lieblicher Frau Schmetterling und „Margarethe" mit Theo Strack als recht annehmbarem Faust zu erwähnen. Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Die Neueinstudierung der „Götterdämmerung" erweckte besonders starkes Interesse seitens der Kritik, weil die Vertreter der Siegfried- und Brünnhilde-Rolle diese Partieen zum ersten Male sangen. Während man Susanne Stolz — die im letzten Referat versehentlich in eine Lisbeth Stoll verwandelt wurde, was hiermit berichtigt sei — unbedenklich (weiteres fleißiges Studium vorausgesetzt) einen Wechsel auf die Zukunft ausstellen kann — ihre Brünnhilde gewann von Akt zu Akt an Bedeutung und Größe — möchte ich für Rudolf Salenius, unseren neuen Heldentenor, kein solches Schriftstück unterzeichnen. Sein Organ klang doch an allen zarteren Stellen recht spröde und trocken. Glanzmomente waren nur seine Rückblicke im dritten Akt. Auch Erik van Horst zeigte als Gunther eine recht modulationslose Stimme und wie Salenius wenig Charakterisierungskunst. Ausgezeichnet war dagegen die Leistung von Franz Schwarz als Hagen, ebenso die von Margarete Bruger-Drews als Gutrune. Das Orchester spielte recht ungleich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unsere Theaterkapelle schien überanstrengt oder nicht gut zusammengesetzt zu sein.

Martin Frey

HANNOVER: Die Königliche Oper brachte Anfang November Audrans „Puppe" als Novität. Die Handlung ist allerliebst, reich an komischen Szenen. Die Musik graziös, leider mehrfach banal, und als Ganzes recht oberflächlich. Aber das Werk gefiel in einer glänzenden Aufmachung und guten Besetzung der Hauptrollen sehr, so daß ihm eine Anzahl Wiederholungen gesichert sein dürften.

L. Wuthmann

KOPENHAGEN: Das Hauptinteresse des Opernpublikums beanspruchen die Gastspiele Wilhelm Herolds; bei immer ausverkauftem Haus singt der geschätzte Sänger die wohlbekannten Treffer seines nicht allzu großen Repertoires („Carmen", „Cavalleria", „Bajazzo", „Lohengrin", „Tiefland"). — Weniger konnte die neue Oper von August Enna, „Die Nachtigall", das Interesse fesseln, obschon sie beim Publikum am ersten Abend einen bedeutenden Erfolg hatte und Hervorrufe des Komponisten veranlaßte. Trotz Vorzügen auf orchestralem Gebiet fehlt es der Musik an tiefergehender Charakteristik und Wirkung; außerdem ist das Libretto ziemlich schwach und nützt die an und für sich guten Ideen (aus dem Märchen H. C. Andersens) nicht genügend aus. Die Aufführung muß lobend hervorgehoben werden.

William Behrend

LEIPZIG: Die Leipziger Oper brachte Waldemar Wendlands dreiaktige komische Oper „Der Schneider von Malta" in Uraufführung heraus. Für den Text zeichnet Walter Schott verantwortlich, der die ethnologisch und künstlerisch Okzident und Orient verknüpfende Insel zu Milieustudien bereist hat. Er unterhält den Hörer in der mit Episodenkram und Momentaufnahmen bunt durchwirkten Art der Variété-Operette damit, daß um 1850 ein junges lebensfreudiges Schneiderlein Filippo unfreiwillig in eine — man weiß bei dem gegenseitigen patriarchalischen Einvernehmen absolut nicht, warum! — gegen den englischen Gouverneur gerichtete Verschwörung hineingezogen und ebenso unfreiwillig von ihr durch einen glücklichen Zufall losgesprochen und seinem resoluten Ninettchen, die von dem nach Schneiderart für sich beiseite gebrachten dreizehnten braunen Mantel der Verschwörer-Kunden schon Arges ahnte, anvermählt wird. Eine Liebesepisode zwischen der vornehmen Malteserin Gaëta und dem englischen Gouverneur sorgen für den nötigen lyrisch-sentimentalen, englische Militärburlesken für den nötigen Possenschlag. Wendlands, eines noch jungen ehemaligen Humperdinck-Schülers, Musik ist sehr geschicktes, modernes Kunsthandwerk ohne persönliche Note. Gleich dem Text mit Episodenkram überlastet, drückt sie durch ihre gleichförmig dicke und unablässig mit Hochdruck arbeitende laute und aller echten Opera buffa-Leichtigkeit und Durchsichtigkeit bare Instrumentation derart auf den Text, daß jede Pointe verpuffen muß. Sie kennt kein Licht und Schatten, keine Haupt- und Nebensachen, sondern plätschert in geschwätzigem und aufdringlichem Gleichmaß dahin, das sich in Unterstreichung auch der kleinsten Pointen durch Instrumentationseffekte nach Bühnenanfängerart nicht genugtun kann. Der erste Akt mit seiner bunt zersplitterten Handlung fällt ganz ab. Den beiden anderen geben einige pikante arabisch- und italienisch-volkstümliche Einschläge und ein paar hübsche, namentlich lyrische Einzelepisoden gelegentlich interessantere Lichter. Nicht genug, um dieser für eine gute Provinzbühne, doch nicht für die Leipziger Oper geeigneten, erneuten, unzweifelhaften Talentprobe mehr als Tageserfolge zu versprechen. Die unter Marions — charakteristischerweise nicht unter des Oberregisseurs der Oper — lebendiger Regie stehende, hübsch inszenierte Aufführung unter Operndirektor Lohses souveräner Leitung errang den üblichen lärmenden Leipziger Sonntags-Operettenerfolg. Carl Schroth stellte einen sympathischen und gesanglich vortrefflichen, im Spiel aber neben seiner großen und unschneiderlichen Bühnenerscheinung zu deutsch-lyrischen und zu wenig possierlichen und putzigen Schneider, Luise Fladnitzer sein allerliebstes, energisches Bräutchen hin. Das vornehme Liebespaar verkörperten Mizzi Marx und Erich Klinghammer mit vornehmem Anstand. Das Haupt der Verschwörer gab Max Klein in Maske und Spiel vorzüglich. Den genasführten Platzkommandanten spielte Albert Kunze mit der ihm eigenen drastischen Komik ganz im Operettencharakter auf die Wünsche und Geschmäcker der Sonntagsgalerie hin. Old Englands Garnison vertraten Sergeant Dick (Emil Zoller) und der dummschlaue Bopp (Philipp Schönleber) in ihren recht gezwungen humoristischen Episodenrollen aufs beste, wogegen Gaëtas blasse Zofe (Luise Olbrich) die Beweglichkeit von der drolligen alten Tante Mimosa (Lucia Schläger) hätte lernen sollen. — Für unsere scheidende erste Koloratursängerin Vera Eichholz dürfte der lange gesuchte vollgültige Ersatz in der von Publikum und Kritik sehr warm aufgenommenen Frau Claire Hansen-Schultheß vom Weimarer Hoftheater nach Gastspielen als Gilda und Martha gefunden sein.

Walter Niemann

MÜNCHEN: Ein Gastspiel des Russischen Ballets, machte uns an drei Abenden mit der erlesenen Kunst dieser einzigartigen Mimik bekannt. Ich konnte nur zwei von den drei Abenden besuchen, sah aber — mit Ausnahme der „Sylphiden" — das gesamte in München gespielte Programm: „Scheherazade", „Kleopatra", „Pavillon der Armida", „Polowetzer Tänze", „Geist der Rose", „Karneval". Musikalisch und als Gesamtkunstwerke diskutierbar sind nur die drei letzten Werke, während die drei erstgenannten, so reizvoll sie auch vielfach in den Bildern waren, durch stillose oder öde Musik das Ohr zu sehr beleidigten, als daß das Auge sich hätte ungestörtem Genuß hingeben können. Desto Rühmenswerteres in jeder Beziehung ist von den drei letztgenannten Ballets zu berichten. In den „Polowetzer Tänzen" aus Borodin's Oper „Prinz Igor", einem wilden Massentaumel, finden wir ganz jene eigenartige Vermischung von höchstem Raffinement und wildester Urwüchsigkeit, die vielleicht für das russische Wesen am charakteristischsten ist; in „Karneval" und „Geist der Rose" aber entzückt uns eine Grazie, die mehr romanischer Art ist, eine hinreißende „Charme", deren Zauber man willenlos erliegt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zum „Geist der Rose" hatte man in glücklichster Weise Webers „Aufforderung zum Tanz" adaptiert. Wie hier die beiden „Sterne" des Ballets, Frl. Karsavina und Herr Nijinski tanzten, das war von einer elfenhaften Leichtigkeit, von einer bezaubernden Grazie, der gegenüber Worte ohnmächtig sind. Vielleicht noch entzückender war der „Karneval" mit Schumanns recht geschickt instrumentierter Musik. Wie hier der Schumannsche Biedermeiergeist in eigentümlich-romantischer Weise sich vor unseren Augen enthüllt, ist wahrhaft bewundernswert. Wie die kleinen Gruppen sich binden und lösen, wie Pierrot und Colombine, Eusebius und Florestan, Chiarina und Estrella vorbeihuschen, das muß man gesehen haben, um selbst bei kühnster Phantasie einen Begriff von all den Zierlichkeiten zu bekommen, die in Schumanns Musik verborgen ruhen. Ist es nicht seltsam, daß gerade diese Russen uns den Geist der deutschen Romantik aus Webers und Schumanns Musik deuten müssen? Das Hoforchester unter der energischen Leitung des französischen Dirigenten Pierre Monteux hielt sich wacker, obwohl ihm ersichtlich der ungewohnte rhythmische Stil manches Werkes nicht behaglich war und viele orchestrale Feinheiten so nicht recht herausgebracht wurden. Mit besonderer Anerkennung ist vor allem auch des choreographischen Leiters Michel Fokin, des künstlerischen Leiters A. Benois und des Regisseurs Semenoff zu gedenken. Dr. Edgar Istel

WIEN: Hermann von Waltershausens „Oberst Chabert", hat an der Wiener Hofoper einen succès d'ennui gehabt. Man hielt sich an die wirksame, straff, folgerichtig und nur ohne höhere, dichterisch intuitive Psychologie geführte Fabel vom totgeglaubten und zurückgekehrten napoleonischen Obersten, der von seiner inzwischen wiedervermählten Frau zuerst verleugnet und dann durch ihre egozentrische Herzlosigkeit in den Tod getrieben wird, und nahm die innerlich arme, dürftige, aus tausend Flicken künstlich zusammengesetzte Musik in ihrer Lichtlosigkeit und ihrem spröden, gleichsam unwillig sich hergebenden Gesicker mit jener achtungsvollen Reserve auf, hinter der die Furcht vor dem etwaigen Verkennen eines nicht gleich zugänglichen modernen Werkes lauert. Also eigentlich, besser gesagt, ein Feigheitserfolg. Und einer, bei dem diese Feigheit obendrein ganz unangebracht war: denn „modern" ist der „Oberst Chabert" nur in seinen Negationen, im Aufgeben der geschlossenen Form, der starken Gesangslinie, des prägnanten Rhythmus. Und ist sogar in seiner scheinbaren Leitmotivtechnik — die sich aber niemals zum bedeutsamen symphonischen Gewebe erhebt oder zu bildhafter Wirkung durch glückliche musikalische Assoziationen gelangt — bloße Contrefaçon. Schon deshalb, weil die gewählten Motive an sich durchaus armselig und nichtssagend sind und einer Perzeption widerstreben, die dann, bei der Wiederkehr dieser Erinnerungsthemen, das Gedächtnis unterstützen sollte, das diesen beiläufigen, zufälligen, willkürlichen Wendungen widerstrebt: die Taktgruppen, die hier den Dienst des melodischen Symbols leisten sollen, sind durchaus ohne Prägnanz und ein ganz beliebiges Nacheinander von Tönen, die durch ebenso beliebige ersetzt werden könnten und ebensolche Wirkung üben müßten. Oder vielmehr ebensolche Wirkungslosigkeit. Denn nicht nur die Plastik der Erfindung fehlt, das sich Einbrennende einer zwingenden Tonfolge; es fehlt auch alles Überzeugende des musikalischen Zusammenhanges mit dem dramatischen. Man braucht nicht erst an Wagner zu denken, dessen Motive mit einer Kraft des Symbols und einer assoziativen Gewalt der Anschaulichkeit wirken, die sofort einen endgültigen, gar nicht mehr anders denkbaren Ausdruck des Darzustellenden bedeuten. Daß in dem ganzen „Oberst Chabert" nicht ein Takt auf solcher Höhe der Bildnerkraft steht, darf keinen Vorwurf bedeuten: es bliebe wenig von der modernen Produktion übrig, wollte man diesen Maßstab in Erfindung anlegen. Aber auch in diesen Werken, und selbst in den schwächeren, schwimmen in dem symphonischen Meer die Motive gleich bunten Quallen, die in ihren reizvoll zarten Farben und ihrem Fluoreszieren das Phänomen des Meeresleuchtens auf das Orchester übertragen, und die man freilich nicht mit untersuchenden Fingern berühren darf — weil sonst eine farblose, gallertartige Masse in der Hand bleibt, während das Orchester des „Oberst Chabert" schon wie diese Masse wirkt: gestaltlos, breiig, unorganisch trotz aller ersichtlichen ernsten Anstrengung des Tondichters, zu größeren Einheiten aus all dem Musivischen zu gelangen. Er hat sichs nicht leicht gemacht, aber seine Arbeit war vergebens: die Wirkung wäre die gleiche gewesen, wenn das Ganze improvisatorisch durch beliebige melodramatische Tonkomplexe, durch Tremoli und Paukenwirbel, durch scharfe Pikkoloklänge, Tubendüsterkeit und Celestaglitzern begleitet worden wäre. Eine gewisse Strenge und Herbigkeit ist dieser Partitur nicht abzusprechen, die schärfer als es das Werk bedingt, abzulehnen ist: der Improduktivität und Schönheitsverlassenheit dieser Musik halber, noch mehr aber, weil sie Mißverständnisse erweckt; weil auf den ersten Anschein hier Ergebnisse eines „modernen" tondramatischen Verfahrens sind, während im Gegenteil hier ein Zurückschrauben auf die primitivsten Geräusche, zu der englischen „pantomime" („sprich: pentomeim!" würde Wippchen sagen) stattfindet. Und weil solche Mimicry gefährlicher für das Durchdringen des Echten ist als der offenbare „Kitsch". Das Werk wurde übrigens von Frau Weidt, den Herren Hofbauer, Schmedes, Stehmann, Corvinus und Breuer angemessen dargestellt, von Herrn v. Wymetal sehr hübsch inszeniert und von Herrn Fitelberg äußerlich temperamentvoll, aber unpräzise und zu wenig scharf und knapp in seinen ohnedies verschwimmenden Akzenten dirigiert. — In der Volksoper: Eugen d'Albert's „Liebesketten", eines jener Werke, in denen eine Fülle von Talent steckt, und über die man sich ärgert. Ärgert, weil so viel Aufwand an Geschick und Erfindung nur dazu dient, um im besten Falle „gutes Theater" zu machen. Gewiß: nichts törichter, als die Geltung solcher Schöpfungen zu leugnen, die auf Unterhaltung und Spannung im guten Sinne losgehen, die keine Ewigkeitswerte beanspruchen, nur die gewisse angenehme Erregung, die ein paar Theaterstunden mit einem Zündstoff erfüllt, der freilich niemals oder zu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spät explodiert, aber vielleicht gerade dadurch Reiz ausübt: das Brennen der Lunte ist „spannender" als der schließliche Knalleffekt. Nun — man riecht eben Lunte; alles ist pünktlich berechnet, Leidenschaft nach der Uhr, Eifersucht und ihre tragischen Folgen zum Aktschluß, dramatischer Gang nach dem Schrittzähler. Dazu kommt allerdings, daß Lothars Text reichlich widerwärtig ist: weder dem schönen Lotsen, der zwischen drei Frauen steht, noch diesen Frauen selbst, deren eine — das exotische, aus geheimnisvollen Fernen kommende, bewährte romantisch wilde Mädchen — sich für ihn opfert und den Hieb des von dem eifersüchtigen Gatten der anderen geschleuderten Mordbeils auffängt — keines dieser Wesen kommt uns nahe; es fehlt die seelische Brüderschaft, die uns bei jeder echten Schöpfung zu Mitlebenden und Mitleidenden macht — man bleibt „Zuschauer". Was d'Albert als Musiker tun konnte, um das Gefühl solcher Leidenschaft zu wecken, hat er getan; in seiner Musik ist Blut, Temperament, Zug und Verve; einzelne Motive sind wirklich von schönem Schwung getragen, bretonische Melodieen geben dieser tönenden Atmosphäre etwas wie Salzluft und Brandungsstimmung; sein Orchester funkelt in flimmernden Farben, jeder Strich ist mit Sicherheit hingesetzt, und es gibt Klangmischungen, die etwas unbedingt Suggestives haben, die in diese Filmdramatik echte seelische Momente tragen. Und doch Ärger? Mehr als je. Denn gerade von d'Albert möchte man anderes; möchte, daß dieser seiner Technik so sichere Tondichter sich nicht so wahllos verschwende, daß er mit sparsamerer und vornehmerer Meisterschaft auf dem Weg weitergehe, den er mit der „Abreise" und „Flauto solo" beschritten hat. Was nicht im Sinn einer Etikettierung gesagt sein soll; behüte — nichts ärger, als wenn einer sein eigenes Klischee gefunden hat. Aber d'Albert, der stets so übervoll scheint, daß er es einfach nicht aushält, zuzuwarten, bis ihm die rechte Dichtung ins Haus geflogen kommt, ist einer der ganz wenigen, von denen die deutsche Bühne Werke erwarten durfte, die mit Kunst, nicht nur mit Erfolg zu tun haben. (Ganz abgesehen davon, daß seine Rechnung nicht stimmt: auch der Erfolg bleibt aus, wenn die innere Wahrheit fehlt — und mag sie im Moment des Schaffens, in dem er sich selber über den Wert des Stofflichen seines Werks hinwegtäuscht, tausendmal dagewesen sein. Beweis: die bei der vorzüglichen von Direktor Simons glänzend inszenierten Erstaufführung der Volksoper — in der die Damen Engel und Ehrlich, die Herren Schipper und Ritter und Kapellmeister Auderieth Verdienstlichstes leisteten — höchst stürmisch begrüßten „Liebesketten" haben das Publikum nicht zu fesseln vermocht und sind schon wieder vom Wiener Spielplan verschwunden.) Und von d'Albert soll es noch immer weiter heißen: „Die Hoffnung lass' ich mir nicht mindern." So oft sie auch — durch ihn selber — über den Haufen geworfen wurde. Richard Specht

KONZERT

AACHEN: Es gab wohl niemanden, der nach dem Vorstellungskonzert des neuen Musikdirektors Fritz Busch im Sommer an eine triste Wintersaison geglaubt hätte; nach dem 2. Kammermusik-Konzert der Waldthausen-Stiftung steht es fest, daß wir einen rechten Musiker von starkem Temperament und lebhaftem Auffassungsvermögen gewonnen haben. Das Programm des 1. Abonnementskonzertes, das mit Strauß' „Don Quixote" und Mahlers Zweiter Symphonie zwei Werke brachte, die bisher in Aachen nicht gehört waren, zeigten einen Dirigenten, der, über einen umfangreichen Apparat leicht hinblickend, das Wesen der Sache erfaßte und den inneren Kontakt zwischen Spielern und sich herzustellen wußte. Wer so ein Stück wie das Andante moderato schreiben kann, den möchte man gern für die absolute Musik ganz in Anspruch nehmen. Aber Mahler glaubte, seine Sterne leuchteten auf einem anderen Gebiete. Im ersten Kammerkonzert war das Capet-Streichquartett aus Paris angetreten. Beethoven spielen sie uns nicht zu Recht; zu weichliche, verzärtelte Auffassung. Schumann (A-dur) liegt ihnen erheblich besser. Nun gar Debussy, dessen Werk 10 (g-moll) von einer merkwürdigen Unruhe erfüllt ist. Es ist ein Drängen und Sehnen nach Erfüllung darin, so differenziert und für Feinnervige, daß auch die endliche Ruhe nicht im gewöhnlichen Sinne ausklingt. Im 2. Waldthausen-Konzert sang Ottilie Metzger Brahms und Schubert in trefflicher Auffassung, wenngleich die Stimme nach der Tiefe schon mehr Metall haben könnte. Busch begleitete sehr zart und mit den charakteristischen Akzenten, die den Klavierspieler weder zur Hauptperson noch zum Untergebenen stempeln. Überrascht war man, ihn als Solisten, und zwar als fertigen Pianisten, zu treffen, der sich nicht scheute, mit zwei Rhapsodieen von Brahms zu debütieren. Auch im Forellenquintett Schuberts fiel diese biegsame Art des Spielens auf. Prof. Liese

AMSTERDAM: Die Hauptereignisse der angefangenen Saison waren ein Diepenbrock-Abend und ein Skrjabin-Konzert im Concertgebouw unter Mengelberg's Leitung. Diepenbrock, der Anfang September sein fünfzigstes Lebensjahr vollendete, ist wohl einer der bedeutendsten holländischen Komponisten, ein Mann von rastloser Tätigkeit, der zwar nicht schnell arbeitet, dessen der Öffentlichkeit übergebene Werke aber alle von Bedeutung sind. Zur Aufführung gelangten eine Suite zu „Marsyas" (Mythische Komödie), Lieder mit Orchester, gesungen von Frau Noordewier, eine Hymne für Violine und Orchester, sehr schön von Konzertmeister Zimmermann gespielt, die Musik zu Vondel's Tragödie „Gijsbrecht van Aemstel" unter Mitwirkung unseres großen Schauspielers Willem Royaards als Deklamator und eine Hymne an Rembrandt für Sopransolo, Chor und Orchester. Diepenbrocks Musik ist immer vornehm und von meisterhafter Orchestrierung. Skrjabin's „Prometheus", in dem der Komponist ein neues Harmoniesystem einführt, ist nicht nach einem ersten Anhören zu verstehen. Vorläufig läßt sich nur erkennen, daß es ein Stück von glänzender Instrumentationskunst ist. Das Publikum, das sich gar nicht in Skrjabin's fremde Harmonienwelt hineinleben konnte, nahm das Werk sehr kühl auf. Weiter brachte Mengelberg noch Erstaufführungen von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Regers Lustspiel-Ouvertüre und dem gewaltigen Prolog desselben Tondichters. — Kapellmeister Dopper dirigierte eine unbedeutende Tanz-Suite von Malcroze und sein eigenes anmutiges Cellokonzert, das, von Gerard Hekking herrlich gespielt, vom Publikum enthusiastisch aufgenommen wurde. — Die bedeutendsten Kammermusikkonzerte waren wohl das 300. Konzert des Böhmischen Streichquartetts in Holland und das Auftreten der Clavecin-Spielerin Wanda Landowska im Verein mit dem hiesigen Geiger Niel Vogel und der Sopranistin Geertruida Vogel-van Vladerachen. Auch Yvette Guilbert mit ihrer großen Vortragskunst hatte einen schönen Erfolg. Chr. Freyer

BASEL: Als bedeutungsvolle Einleitung der Saison bot Adolf Hamm, unser hervorragender Münsterorganist, in sechs Orgelkonzerten eine, durch vokale und instrumentale Einlagen gewürzte Folge von Werken klassischer und moderner Provenienz in vorbildlicher Ausführung. —Viel Schönes brachten die beiden ersten Symphoniekonzerte, in denen Hermann Suter neben Beethovens „Erster“ und Haydns B-dur Symphonie als Neuheiten Händels quellfrisches Concerto grosso in B-dur op. 3 No. 1 in der Bearbeitung Max Regers, desselben Meisters eigenes „Konzert im alten Stil“, F-dur op. 123 und Friedrich Kloses liebenswürdigen „Elfenreigen“ in der ihm eigenen souveränen und doch verinnerlichten Art interpretierte. Solistisch bot Aaltje Noordewier-Reddingius Mozarts „Laudate Dominum“ und Bachs virtuos angelegte Kantate „Jauchzet Gott“ als Proben einer unübertrefflichen Gesangskunst, während Lula Mysz-Gmeiner weder mit Mahlers wundervollen „Kindertotenliedern“, noch mit Gesängen von Schubert sonderlich zu erwärmen vermochte. — Reifste Kunst vermittelte ein Kammermusik-Abend des Lhotsky-(Sevčik-) Quartetts speziell in der vollendeten Darbietung des Quartetts „Aus meinem Leben“ von Smetana. Gebhard Reiner

BERLIN: Am Bußtag hat Siegfried Ochs an der Spitze seines Philharmonischen Chores die Bachsche Matthäuspassion zum ersten Male in Berlin ohne jegliche Kürzung aufgeführt. Mit Rücksicht auf den Umfang des Werkes war die Wiedergabe des ersten Teiles auf die Mittagsstunden, die des anderen auf den Abend gelegt worden. Ähnlich ist ja auch Bach selber verfahren, wenn er die beiden großen Abschnitte seines ausgedehnten Werkes auf den grünen Donnerstag und den Karfreitag verteilte. Gewiß ein verdienstlicher Gedanke: die unverkürzte Aufführung dieser Matthäuspassion, die ja wie kein anderes Werk seines Schöpfers in den breitesten Schichten des deutschen Volkes feste Wurzel geschlagen hat. Einige der meist gestrichenen Arien, wie die in B „Mache dich, mein Herze, rein“ oder die in d „Komm, süßes Kreuz“ (beide für Baß im zweiten Teil) sind es ihrem Gehalt nach wahrhaftig wert, einmal gesungen zu werden, und erst recht die Choräle, die in der eigenartigen harmonischen Fassung gerade an der Stelle, wo sie Bach hingesetzt hat, von packender Wirkung sind. Der Philharmonische Chor, der ja die Matthäuspassion zum ersten Male in den Bereich seiner Konzerte aufgenommen hat, mußte mit seinem Dirigenten eine mühsame Arbeit hinter sich haben, ehe er dieses Werk, so wie er es erreicht hat, in seine Gewalt bekam. Über die Auffassung des Dirigenten läßt sich allerdings in vieler Hinsicht rechten. Das Zeitmaß des ersten großen Chores habe ich noch niemals so eilig gehört wie diesmal, und ich habe das Werk doch an verschiedenen Orten unter recht verschiedenen und zum Teil hochbedeutenden Dirigenten erlebt. Mir schien der Satz durch die schnelle Temponahme an Größe, an Wucht zu verlieren. Auch die Erzählung des Evangelisten überhastete alles derartig, daß von Ausdruck kaum noch die Rede sein konnte. Nur an wenigen Stellen vermochte der Tenor seinem Empfinden bei dem, was er zu berichten hatte, zu seinem Rechte zu verhelfen. Ganz besonders aber mußte die Ausführung der Choräle befremden. Sie sind doch einer idealen Christengemeinde in den Mund gelegt, die ganz gewiß in ihrer Gesamtheit nicht so detailliert, so pikant zugespitzt im Ausdruck des Wortes ihre Kirchenlieder mit Orgelbegleitung singt. Kaum eine, doch von Bach selbst hingesetzte Fermate zum Schlusse der Verszeilen wurde beachtet, sondern eilig darüber hinweg gehastet. Felsenfest steht Bach mit seinem Geiste, mit seiner Anschauung auf dem Boden des protestantischen Kirchenbewußtseins; aus ihm heraus sind unsere Kirchenlieder geboren und sie müssen erst recht in der Bachschen Musik gesungen werden, wie sie eine ideale Kirchengemeinde singen würde. Ein Beschleunigen und Verzögern des Zeitmaßes, ein raffiniertes An- und Abschwellen, ein Herausarbeiten einzelner Gedankenwendungen im Texte verbietet sich im Kirchengesang mit Orgelbegleitung von selber. Während der nun vor bald hundert Jahren erfolgten Neubelebung der Bachschen Kirchenmusik, speziell auch der Matthäuspassion, hat sich durch unausgesetzte Arbeit eine Art Tradition für die Ausführung gebildet, an der nicht gut zu rütteln ist. Wo Siegfried Ochs an ihr festhielt, wie z. B. bei Wiedergabe der Choreinsätze in den lyrischen Tenorgesängen des ersten Teiles, der beiden großen Chorsätze in E und c, hat sein Chor wieder ganz herrliche Leistungen hingestellt; wo er aber sich von der traditionellen Auffassung entfernte, tat er nicht gut daran, ihr seine individualistische, sich allzu weit von dem Empfinden einer protestantischen Kirchengemeinschaft entfernende Auffassung gegenüberzustellen. Eine stattliche Schar von Solokräften, wohl die besten, die zu haben waren, war für diese Aufführung gewonnen worden. Alle überragte durch stilgerechte Größe und Reinheit der Empfindung Johannes Messchaert als Christus. Keiner der Zuhörer wird vergessen, wie dieser Sänger den letzten Leidensruf am Kreuze gegeben hat; ihm ebenbürtig der ihn wiederholende Evangelist Felix Senius, der diesmal nur an wenigen Stellen seine hohe Künstlerschaft zu zeigen vermochte. Der andere Tenor, Anton Bürger, gefährdete durch arges Unreinsingen an mehr als einer Stelle das Wohlgelingen der Aufführung. Im Sopran erfreuten A. Noordewier-Reddingius und Klara Senius, im Alt Emmi Leisner und Maria Philippi durch stilgerechte Auffassung und warmes Empfinden. Im Baß wirkten die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herren Stephani, Lederer-Prina und Harzen-Müller. 100 Knabenstimmen aus dem Domchor sangen im Eingangschor den cantus firmus des Passionschorals. Bernhard Irrgang und Max Seiffert bedienten Orgel und Klavier im Sinne des Dirigenten. Im Philharmonischen Orchester taten sich die Solisten als treffliche Künstler auf den verschiedenen Instrumenten hervor. — Den Totensonntag feierte die Singakademie unter Leitung Georg Schumanns durch eine Aufführung zweier Kantaten von Bach: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" sowie des Deutschen Requiems von Brahms, das jetzt auch zum festen geistigen Besitz dieses Chorvereins gehört. In der ersteren Kantate wurden die Soli von Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Thomas Denys (Bariton) sinngemäß ausgeführt, ebenso wie die Soli in dem Brahmsschen Werk. In der zweiten Bachschen Kantate, deren Begleitung von einer Gruppe Blasinstrumente durchzuführen ist, zeigten die Künstler aus dem Philharmonischen Orchester wieder ihre Meisterschaft in der Behandlung ihrer Instrumente. Der Chor klang voll und saftig, natürlich auch in der feineren Nüancierung der dynamischen Schattierungen — eine erhebende Feier des zur Einkehr mahnenden Totensonntags. — Leo Blech dirigierte an der Spitze des Philharmonischen Orchesters, dem sich eine Schar von bedeutenden Solisten zugesellt hatte, sowie des Gemischten Chores (Rudolf Fiering) und des Anna Wüllnerschen Frauenchores eine Aufführung des Byronschen „Manfred" mit der Musik von Robert Schumann. Ludwig Wüllner sprach die Partie des Manfred, Carl Mayer führte die des Erzählers, des Jägers, des Abtes und der Nemesis, Anna Wüllner die der Astarte und der verschiedenen Geister durch. Der Schumannschen Musik war Schuberts Unvollendete in h vorangesetzt worden. — Seinem ersten Brahms-Abend hat Max Fiedler einen zweiten folgen lassen, in dem er die Tragische Ouvertüre und die Symphonieen in F und e dirigierte. Von demselben Enthusiasmus beseelt, mit dem der Dirigent die Brahmssche Musik anfaßt, spielten unsere Philharmoniker wahrhaft hinreißend; das Publikum, das sich zahlreich eingefunden hatte, bereitete den Ausführenden zum Schluß wahrhaft stürmische Ovationen. Es war in der Tat ein herrlicher Abend, an dem der Genius des Meisters seine Macht über den Hörer ausübte, wie nur in seltenen, glücklichen Momenten. — Richard Strauß bestritt das Programm des 3. Symphoniekonzertes der Kgl. Kapelle mit der Siebenten (E) von Bruckner und der in A von Beethoven; dazwischen hatte er eine Reihe von Deutschen Tänzen gelegt, die Mozart einst für die Redouten der österreichischen Aristokratie komponierte, entzückende kleine Stücke voll anmutiger Melodik und Harmonik, dazu ganz reizvoll instrumentiert. Gerade für diese kleinen Leckerbissen legte sich der Dirigent mit seiner künstlerischen Persönlichkeit nachdrücklich ins Zeug, so daß er mehrere doppelt spielen lassen mußte, mehr als für die beiden großen Symphonieen, die, wie mir schien, das Orchester aus eigener Initiative zur Geltung brachte. Wärmer dirigierte Strauß daraus nur das Brucknersche Adagio in cis, einen der schönsten Sätze, die der Meister geschaffen hat. — Das 4. Nikisch-Konzert begann mit Liszts seltener gespielten symphonischen Dichtung „Die Ideale", die einst, als Bülow sie als Novität in der Singakademie dirigierte, zu einem kleinen Skandal Veranlassung gab. Alsdann spielte Willy Heß Joachims Violinkonzert in ungarischer Weise mit voller Beherrschung der bedeutenden technischen Schwierigkeiten, geistig lebendig und kraftvoll in der Tongebung; er riß die Hörer zu enthusiastischem Beifall hin. Den Schluß bildete die Dritte von Brahms. Fiedler hatte das nämliche Werk erst kürzlich mit dem nämlichen Orchester aufgeführt, und es war interessant, zu vergleichen, wie verschieden in Auffassung und Ausarbeitung die beiden Dirigenten dies Werk den Hörern vorführten. Auch unter Nikisch wirkte das Werk faszinierend auf das Publikum, das dem Dirigenten zum Schlusse zujubelte. E. E. Taubert

Ernst von Dohnányi, Henri Marteau und Hugo Becker brachten an ihrem ersten Trio-Abend Beethovens aus dem Konzertsaal so gut wie verschwundenes Trio op. 1 No. 1 wieder zu Ehren. Auch Saint-Saëns' Violoncell-Sonate in c-moll op. 32 wurde so vortrefflich vorgetragen, daß man vergessen konnte, daß dieses Werk in der Hauptsache doch nur Salonmusik, freilich geistreiche und klangschöne, ist. Am Schluß des Programms stand Schumanns Klavierquintett (2. Violine: Licco Amar; Bratsche: Edward Kreiner). — Auf die Höhe reinster, erhabenster Kunst führte wieder der zweite Beethoven-Abend des Brüsseler Streichquartetts; namentlich die langsamen Sätze von op. 59 No. 1 und 127 können gar nicht vollendeter vorgetragen werden. — Recht brav spielte das im Vorjahre gegründete Konewsky-Quartett; Eugenie Konewsky hat an derselben Stelle nur die Violoncellistin Marie Hahn behalten, der ebenso wie ihr Kraft zu einem richtigen Forte mangelt; die frühere zweite Geigerin, Gertrud Rohloff, ist zur Bratsche übergegangen und durch Lydia Protassoff-Kmitto gut ersetzt worden. Zarte Stellen gelingen den Damen, deren schwache Seite die Rhythmik ist, sehr gut; sie spielten Hugo Kauns bemerkenswertes op. 41, das Klavierquartett op. 60 von Brahms mit dem ausgezeichneten Pianisten Leonid Kreutzer und Borodin's Zweites Quartett. Wilhelm Altmann

Das Böhmische Streichquartett bot an seinem ersten Abend zwischen Haydns d-moll op. 76 No. 2 und dem g-moll Klavierquartett von Brahms (mit Joseph Lhévinne am Ibach) ein Werk seines Sekundgeigers Josef Suk als Neuheit. Dieses Streichquartett op. 31 wandelt auf den verschlungenen Pfaden der jüngsten Franzosen und Russen und hinterläßt bis auf einige wenige Stellen, in denen ein schwacher Abglanz herzhaft bönmischer Musizier- und Melodiefreudigkeit verschämt durchschimmert, infolge seiner erquälten und gekünstelten Tonsprache einen nichts weniger als erfreulichen Eindruck. Gleich anderen Modernen treibt Suk in diesem Quartett die Enthaltsamkeit in puncto Erfindung, Sinnenfälligkeit und Konzentration bis zur Grenze der Totalabstinenz. Für diese, sicherlich gewollte, Zurückhaltung vermag der Gedankeninhalt des lediglich auf Farbenwirkung gestellten,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

improvisatorisch anmutenden und über Ansätze nicht hinauskommenden Werkes leider keineswegs zu entschädigen. — Der spezifisch böhmischen Note entbehrt auch das Requiem von Anton Dvořák, das der Neue Oratorien-Chor am Bußtag zum erstenmal in Berlin vorführte Aber freilich nur aus dem Grunde, weil hier ein Meister an und mit seinem Stoff sich über das Nationale hinaus zum allgemein Menschlichen emporgerungen hat. Das ungemein klar gestaltete, melodieenreiche Werk fesselt von Anfang bis zu Ende durch die innige, ehrliche Sprache seines Schöpfers, der sich nicht gewaltsam reckt und streckt, sondern innerhalb der natürlichen Grenzen seiner Begabung dem alten Text in seiner Weise tönenden Ausdruck zu verleihen unternimmt. Dvořáks Requiem weist keine überwältigenden, mit elementarer Wucht fortreißenden Höhepunkte auf, vor allem keine, die durch glänzende äußere Mittel sich erzielen lassen, aber ein belebender und erwärmender Hauch wahren, echten Empfindens weht einem daraus entgegen, eine wohltuende künstlerische Übereinstimmung zwischen Wollen und Können ist in ihm zu spüren. Daraus erklärt sich die nachhaltige Wirkung dieser geistlichen Musik, deren Kenntnis für die Würdigung der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit Dvořáks unentbehrlich ist. Alexander Weinbaum hat sich mit der Einführung des interessanten Werkes ein unbestreitbares Verdienst erworben. Die sorgfältig vorbereitete Aufführung, deren instrumentalen Teil das Neue Symphonie-Orchester besorgte, nahm besonders in chorischer und solistischer (Minnie Nast, Paula Weinbaum, Richard Fischer, Anton Sistermans) Hinsicht einen vortrefflichen Verlauf. — Das Programm des 3. Weingartner-Konzerts mit dem Blüthner-Orchester in Fürstenwalde umfaßte die Pastorale, die „Egmont"-Ouvertüre und die Siebente. Es war, wie mir berichtet wird, ein Sieg auf der ganzen Linie, den Weingartners glänzende Dirigentenbegabung, über manche materielle Unvollkommenheit des von ihm geführten, durch sein begeisterndes Beispiel allerdings zur Hergabe des Letzten angefeuerten Instrumentalkörpers triumphierend, abermals erfocht. — Das vom Vorjahre bestens bekannte, mit Schwung, Temperament und Gefühl musizierende Ungarische Trio (Gabriel von Zsigmondy, Emil Telmányi, Béla von Csuka) brachte außer Brahms (c-moll op. 101) und Schubert (Es-dur op. 100) eine fünfsätzige Suite von Nicolaus Radnai zur Erstaufführung, eine Komposition von sehr neuzeitlichem Habitus, d. h. reizvoll in harmonischer und koloristischer Hinsicht, aber in der Thematik kurzatmig und nicht gerade strotzend von Erfindung.

Willy Renz

Im 1. Abonnementskonzert der Herren Zajíc und Grünfeld hörte ich mit Moritz Mayer-Mahr am Flügel Dvořák's c-moll Trio in guter, teilweise hervorragender Ausführung. Arthur van Eweyk steuerte einige Schumann- und Schubert-Lieder bei. — Norah Drewett war mir als eine geschmackvolle Pianistin bekannt. Jetzt spielte sie mit den Philharmonikern unter Leitung Carl Friedbergs neufranzösische Musik. Ich hörte Debussy und Emile R. Blanchet. Die „Danses" des ersten wie das Konzertstück des anderen Komponisten sind denkbar empfindungsarme, zerfahrene, kurz höchst unerfreuliche Werke. Es ist keine Empfehlung für die Pianistin, daß sie sich für solche Machwerke interessiert. — Ernst Mehlich ist ein junger Komponist, der sich bestrebt, gesund und vernünftig zu arbeiten. Seine Erfindung geht oft noch zu getreulich die Wege großer Vorbilder, z. B. Brahms; oft ist sie noch ganz unpersönlich. Ich glaube aber, daß sich Mehlich zu einem achtbaren Komponisten entwickeln kann. Den besten Eindruck machten mir einige kleine schlichte Lieder und ein Quartett op. 8. Dagegen fand ich in den Phantasievariationen über ein eigenes Thema kein bemerkenswertes Vermögen, ein Thema charakteristisch umzugestalten. Um die Vorführung der Werke machten sich verdient Meta Zlotnicka (Gesang), Leo Kestenberg (Klavier) und die Loevensohnsche Vereinigung für Kammermusik. — Paul Goldschmidt hat sich zweifellos vorteilhaft entwickelt und ist schon ein Pianist von guter, teilweise bedeutender musikalischer Eigenart geworden. Freilich hörte ich ihn nur in Schumann und Chopin; doch was er hier bot, war alles gut, teilweise vollendet.

Hermann Wetzel

Gertrud Assenheimer ist eine Sängerin mit gut gebildeter, sympathischer Stimme und angenehmen Vortragsmanieren; besonders leichtere Lieder gelingen ihr ausgezeichnet. — Mira Tawrowsky (Violine) beherrscht ihr Instrument noch nicht so, wie man es im Konzertsaal verlangt. Dasselbe muß man leider auch noch immer von dem mitwirkenden Pianisten Heinrich Maurer sagen, obwohl er gegen früher unverkennbare Fortschritte gemacht hat. — Klara Kuske ist ein beachtenswertes Klaviertalent. Was sie bot, war allerdings noch nicht reife Kunst, jedoch gab es viele Stellen, die aufhorchen ließen. Vor allem ist noch die Technik weiter zu vervollkommnen. — Sigfrid Karg-Elert kämpft schon seit Jahren mit Energie um die allgemeine Anerkennung als Komponist. Am Totensonntag veranstaltete er wieder einen Kompositionsabend. Es würde zu weit führen, auf die lange Reihe seiner Werke einzeln einzugehen. Der Gesamteindruck, den ich an diesem Abend empfangen habe, war der, daß Karg-Elert unstreitig zu unseren begabtesten lebenden Komponisten zu zählen ist. Er besitzt geniale Einfälle, die leider zu oft infolge mangelhaften Formgefühls verblassen. Am schönsten wirkten seine Harmoniumkompositionen und die vier Lieder, von denen die „Strandtragödie" infolge des herrlichen Schlusses ergreifend ausklang. Außer dem Komponisten, der neben dem Harmonium auch das Klavier meisterlich beherrscht, wirkten noch mit bestem Gelingen mit: Gertrud Lange-Breslau (Gesang), Paula Simon-Herlitz (Harmonium) und der vortreffliche Geiger Alexander Schmuller. — Helene Obrońska gehört zu den guten Durchschnitts-Pianistinnen. Für schwierigere Stücke reicht ihr Können nicht aus, leichtere dagegen trägt sie sehr hübsch vor. — Ein gemeinsames Konzert veranstalteten Hannah Lorleberg-Schnell (Klavier), Friederike Halfeld (Klavier) und Carl Gillmeister (Baß). Die beiden Damen spielten ihre Stücke für zwei Klaviere, die sie sicherlich mit vieler Mühe eingeübt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hatten, korrekt herunter, ohne auch nur im geringsten in die Tiefe zu gehen. Der Sänger wirkte mit seinen gänzlich veralteten Vortragsmanieren etwas sonderbar. Um seinen tiefen kräftigen Baß, der jedoch der feineren Kultur entbehrt, ins rechte Licht setzen zu können, verschleppt er stets das Tempo, sobald er tiefere Lagen erreicht, damit der Zuhörer recht lange seine „enorme Tiefe" bewundern kann. — Eine sympathische Erscheinung ist der Sänger Dr. Carl Ludwig Lauenstein (Tenor). Er besitzt einen intelligenten Vortrag und eine glänzende kräftige Höhe. Die Mittellage könnte etwas tragkräftiger sein; auch schien der Sänger anfangs zu befangen, um seine Stimmittel zu voller Geltung bringen zu können. Max Vogel

Tilly Koenen sang Schubert und Schumann. Sie hatte leider zu sehr mit ihrem Organ zu kämpfen und so zeigte sie sich vorzugsweise als Meisterin ihres technischen Apparates; sonst vermochte sie nur ihr treues Publikum zu begeistern. Die geschätzte Künstlerin sollte sich aber in der Folge vor einem gewissen Lieder-Primadonnentum hüten. In der Manier wird das Süße leicht süßlich, das Zarte fad und am Ende die Kunst künstlich. — Mischa Piastro's Geigenton ist groß, oft schön, namentlich im Ausklingen. Sein technisches Können zeigte er besonders in der Dritten Sonate von Bach, die er aber vorerst nicht zu gestalten vermag. Gerade in diesen scheinbar handwerklichen Stücken sollten die Geiger die „Arbeit" vergessen machen. — Karl Kämpf, der an einem ganzen Abend eigene Kompositionen hören ließ, bestätigte abermals, daß er wohl ein gefälliges Formtalent und solides Können besitzt, daß es ihm aber trotz ehrlichster Mühe nicht gelingen will, seine eigene Seele reden zu lassen. Es ist einfach unerklärlich, wie ein moderner Komponist, der ernst genommen werden möchte, darauf verfallen kann, uns von „Elfen und Gnomen" zu künden. Die Mitwirkenden, Elsa Dankewitz (als Veranstalterin des Abends), Celeste Chop-Groenevelt, Paul Bauer, Wilhelm Guttmann, Paul Treff und der Komponist selbst boten liebevolle, zum Teil wohlgelungene Leistungen. — Ossip Gabrilowitsch als Pianist und Leonid Kreutzer als Dirigent unternehmen es, „Die Entwickelung des Klavier-Konzertes" den Berlinern vorzuführen. Der erste Abend brachte die Konzerte g-moll von Bach, d-moll von Mozart und c-moll von Beethoven. Das Ergebnis war wenig befriedigend. Gabrilowitsch ist nicht Persönlichkeit genug, um allen großen Meistern gerecht zu werden. Seine weiche, nervöse Natur und seine hervorragende Treff- und Anschlagskunst drangen bei Mozart und im langsamen Satz des c-moll Konzerts noch am erfreulichsten durch. Dem gespenstischen Beethoven des 1. Satzes aber ist er nicht gewachsen. Dies gilt auch für den Dirigenten, der quasi ein retardierendes Moment bildet, was auch nicht wenig dem Zusammenspiel schadet. Besonders die letzten Sätze kamen ziemlich unglücklich heraus. Man kann nach alledem auf das Weitere nur mit halbem Mute gespannt sein. — Wilhelm Guttmann, ein Baß-Bariton von dunkler, fast dumpfer Tönung, singt mit Intelligenz und Kunstsinn, namentlich Modernes. Ihm fehlt vorläufig die fesselnde eigentliche Gesangskultur und die unerläßliche Sinnlichkeit des Materials. — Jascha Sußmann hat sich in der letzten Zeit vortrefflich entwickelt. Seine Kantilene ist süßer, sauberer und schlichter geworden, während sein Passagenspiel immer noch an Reinheit und Gediegenheit manches zu wünschen läßt. Auch die Freude am dargebotenen Kunstwerk an sich sollte bei ihm künftighin sich besser entfalten, damit nicht das Orchester bei Mozart (A-dur Konzert letzter Satz) Mühe habe, geistvoll zu sein. — Dora Bernsteins Stimme (Mezzosopran) klingt im Forte leider zu scharf und stört dadurch den intelligenten Vortrag, der namentlich in neckischen Liedern sehr anmutig ist. Arno Nadel

Oskar Fried begann sein 2. Symphoniekonzert mit der Erstaufführung einer symphonischen Dichtung „Lebenstanz" von Frederick Delius. Das Werk soll vom menschlichen Streben und Schaffen, von all seinen Kämpfen und Siegen erzählen. In kühner Harmonisation und fein ziselierter Instrumentierung zieht eine Reihe musikalischer Stimmungsbilder am Hörer vorüber, die bald dramatisch-bildkräftig, bald in lyrischer Breite ein einziges, beständig sich änderndes Thema variieren. Ein aphoristisches Phantasiegebilde erklingt, das interessiert und anregt, das aber keinen nachhaltigen Eindruck auslöst. Mit dem Ausklang der Tondichtung scheint auch ihre Augenblickswirkung verloren zu sein. Fried dirigierte das Werk mit großem Temperament. Ebenso schwungvoll und großzügig interpretierte er danach Berlioz' Phantastische Symphonie, die in seiner lebensvollen Wiedergabe begeisterten Beifall fand. Als Solistin wirkte Gertrude Foerstel mit, eine der begabtesten und musikalisch sichersten Sängerinnen unserer Zeit. Ihre glockenreine Stimme und klanggesättigte Tongebung vereinen sich zu einem Eindruck, den man nicht wieder vergißt. — Josephine Kraus besitzt keine sehr ergiebige Stimme und steckt noch dazu zu sehr in den Anfängen, daß man vorläufig nur ein ernstes Weiterstudieren raten kann. — Viel Beifall fand bei seinen Hörern das 1 diesjährige Konzert des Kotzoltschen Gesangvereins. Ich hörte Chöre von Dowland, Mylius und Haydn, die durchweg sorgfältig und sicher einstudiert waren und dem Dirigenten Leo Zellner großen Beifall einbrachten. Die Leistungen der mitwirkenden Solisten konnten dagegen höheren Ansprüchen nicht genügen. Für solche Chorkonzerte ließen sich wohl leicht tüchtigere Virtuosen engagieren. — Wenig Ausbeute bot der Kompositionsabend von Ferdinand Scherber. Seine Serenade für Oboe, Klarinette und Baßklarinette mag ihrer klanglichen Kuriosität und der gewandten Satztechnik wegen noch passieren, trotzdem sie in der Ausnutzung und Aufstellung der verschiedenen Klangregister nicht gerade glücklich ist, aber die folgenden, von Ellen Sarsen und Robert Spörry gesungenen Lieder brachten wirklich nirgends positive Werte. Sie klangen wie eine inhaltsarme und leere Texteinkleidung. Besser wirkte die von Ary van Leeuwen virtuos geblasene Flöten-Sonate, die vor allem jenes dankbare, allerdings schon genugsam bekannte Passagenwerk aufstellt, das unsere Flötisten von solchen Arbeiten verlangen. — Ein Orgelkonzert mit Orchester, das Alfred

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sittard im Blüthnersaal veranstaltete, stellte die Frage nach der Berechtigung dieser Kunstgattung. Das Programm enthielt ein Orgelkonzert Händels, dann Bossis in letzter Zeit viel gespieltes Konzert in a-moll und Liszts Phantasie und Fuge „Ad nos ad salutarem undam" in einer Orchesterbearbeitung von Hugo Kaun. Sobald diese Konzerte dialogartig nach Händelschem Muster entworfen sind, läßt sich gegen die Literatur gewiß nichts vorbringen; anders steht es aber bei den in moderner, durchbrochener Instrumentation gehaltenen Stücken. Der Klang der Orgel, die schon an und für sich ein kleines Orchester darstellt, verbindet sich nur schlecht mit dem modernen Orchester und verliert oft an Selbständigkeit und Bedeutung. Auch an eine Weitung ihres Ausdrucksgebiets, an die Darstellung freudiger Affekte in moderner Aufmachung, kann ich nicht recht glauben. Die Wiedergabe der genannten Werke durch Sittard war geradezu vollendet; schöner, ausdrucksvoller und virtuoser habe ich diese Stücke nie gehört. — Mit einer Erstaufführung von Haydns Oratorium „Tobias' Heimkehr" stellte sich der Charlottenburger Bürgerchor vor. Haydn hat das im Jahre 1774/5 für Wien geschriebene Werk, das ursprünglich im neapolitanischen Zuschnitt entworfen war, späterhin durch Hinzufügung neuer Chöre wirkungsvoller gefaßt und es von Neukomm nochmals überarbeiten lassen, um es dem Zeitgeschmack des erwachenden 19. Jahrhunderts mehr anzupassen. In dieser Bearbeitung kam das Stück zu Gehör. Nach dem Klavierauszug zu urteilen, kann das Oratorium mit seiner unscheinbaren, überlang ausgesponnenen Handlung kein großes Interesse mehr beanspruchen. Höchstens die Chöre und einige Arien, wie die des Tobias „Wenn mir von deinen Lippen" und des Tobit „Es kann ja nicht geschehen", zeigen die reiche Erfindungskraft und Gestaltungsgabe der späteren Oratorien. Von der Wiedergabe des Werkes, die ich einer anderen Musikaufführung wegen nicht hören konnte, wird mir von fachmännischer Seite berichtet, daß der Dirigent, Richard Kursch, die Chöre sicher und gut einstudiert hatte und daß die Chorstimmen klar und frisch klangen. Wie mir weiter geschrieben wird, boten unter den Solisten Felix Senius und Paula Weinbaum die besten Leistungen. Die übrigen Partien führten Fanny Opfer, Bruno Bergmann und Minna Dahlke mit gutem Gelingen aus.

Georg Schünemann

Als tüchtiger Dirigent führte sich an der Spitze des Blüthner-Orchesters Ernst Boehe ein. Durch die Interpretation einer Ouvertüre von Berlioz sah man sofort, daß man einen ausgezeichneten Orchesterleiter vor sich hatte, welcher Eindruck sich noch verstärkte durch die Begleitung des von Walter Lampe trefflich gespielten G-dur Konzertes von Beethoven. Mit „Taormina", seiner Tondichtung für großes Orchester, die er zur Uraufführung brachte, hatte er einen guten Erfolg. Das Stück enthält allerdings nicht so prägnante Gedanken, wie andere Stücke Boehes, die ich von früher in Erinnerung habe, aber es klingt sehr gut und durch seine stellenweise breit dahinströmende Melodie und feine Instrumentation nimmt es sehr für sich ein. — Robert Kothe brachte wieder zur Laute „Deutsche Volkslieder und Balladen mit ihren alten Singweisen". Man muß es ihm lassen: er versteht ein Programm aufzustellen und mit seiner frischen Stimme und Vortragsart die alten Gesänge ins rechte Licht zu setzen und wirksam zu machen. — Henny Linkenbach-Hildebrand besitzt eine hübsche, gut gebildete Sopranstimme, von der sie besonders im piano vortrefflichen Gebrauch zu machen weiß, und der auch eine flüssige Koloratur zu Gebote steht. Den Liedern ihres Gatten Camillo Hildebrand, der sie selbst am Klavier begleitete, war sie eine feinsinnige Interpretin. Von diesen Liedern machte mir den reifsten Eindruck „Erhebung", aber auch das schlicht Volkstümliche war mehrfach gut getroffen. — Lorle Meißner verfügt über großes gesangstechnisches Können. Besonders schön klingt die Mittellage ihrer Stimme. Auch von lebenden Komponisten wie Gernsheim und Scheinpflug brachte sie wirkungsvolle Gesänge. — Die Pianistin Françoise Morin hat mich diesmal sehr enttäuscht. Ihr Spiel macht jetzt einen direkt verwilderten Eindruck. Nichts von ihren Darbietungen war einwandfrei, es mangelte bald an der Richtigkeit, bald an der poesievollen Durchdringung ihrer Vorträge. — Anton Sistermans war an seinem Liederabend trefflich disponiert. Er brachte die „Winterreise" von Schubert in einer von Anfang bis Ende großzügigen Wiedergabe, bei der einzelne Gesänge wie Erlebnisse wirkten. Alexander Neumann begleitete ausgezeichnet. — Der Oratorien-Verein zu Neukölln brachte unter seinem Leiter Johannes Stehmann eine im ganzen gelungene Aufführung von Händels „Samson". Die schwierigen Chöre erfuhren oft eine packende Wiedergabe und konnten auch in bezug auf Reinheit ernsthafte Ansprüche befriedigen. Von den Solisten seien die Altistin Anna Graeve und die Sopranistin Minna Dahlke-Kappes genannt. Das verstärkte Berliner Konzerthaus-Orchester, W. Reimann (Orgel) und Max Seiffert (Cembalo) vervollständigten den großen Apparat. — Einen bedeutenden Künstler lernte man in dem Harfenvirtuosen V. Klicka kennen. Es ist erstaunlich, wie er sein schwieriges Instrument beherrscht und was für Schönheiten er aus ihm hervorzuzaubern weiß. Der mitwirkende Tenorist Franz Pácal verfügt über eine kolossale Höhe, wenn auch die Stimme sonst nicht den höchsten Kulturansprüchen genügen kann. — Rose und Ottilie Sutro gaben Vorträge auf zwei Klavieren. Die Sonate von Brahms zeigte bei gutem Zusammenspiel inniges Verständnis für diese Musik, wenn man sich auch manches im Ausdruck noch tiefer erfaßt gewünscht hätte. — Conrad Ansorge war bei seinem Klavierabend in glänzender Verfassung. Liszt, Beethoven und Brahms hatte er auf dem Programm, und man weiß nicht, was ihm am besten gelang. Man wurde von seiner Lyrik ebenso ergriffen wie durch heroische Momente hingerissen. Schon lange hat er sich nicht so gleichmäßig stark in allen Darbietungen geäußert. — Das beste Stück im 3. Loevensohn-Konzert war das dreisätzige Klavierquartett op. 4 von Max Trapp. Es zeichnet sich durch den Reichtum an Erfindung ebenso aus wie durch gewandte Arbeit und schöne Form, und verdiente den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

großen Beifall, der ihm zuteil wurde. Der Autor saß selbst am Klavier und spielte vorher mit Van Laar eine Violinsonate von Louis Thirion, ein Werk der hypermodernen, neufranzösischen Schule, das durch seine Absonderlichkeiten natürlich auf weniger Verständnis stieß. — Wilhelm König führte an der Spitze des Blüthner Orchesters die F-dur Symphonie von Heinrich Zöllner auf. Ebenso wie diese Musik keine besondere Eigenart aufweist, konnte man auch bei dem Dirigenten kein besonderes Darstellungstalent erkennen. Gertraudt König-Wahlen ist mit einer netten Koloraturstimme begabt, der aber auch noch der letzte Schliff fehlt. — Zwei Hauptwerke des Beethovenschen Schaffens wurden im 7. Kammermusik-Abend von Schnabel, Flesch, Gérardy gespielt: das große Trio op. 97 und die Kreutzer-Sonate. Die Darstellung dieser klassischen Musik gehört wohl mit zum Besten, was man hier hören kann. Und doch hat man manchmal den leisen Wunsch, die Künstler möchten nicht so ganz im Geistigen aufgehen und sich stellenweise etwas wärmer geben. — Lolo Barnay erfreute ihr zahlreiches Auditorium durch Volkslieder und moderne Kinderlieder. Ihr unnachahmlicher Vortrag im Verein mit ihrer hübschen Stimme sicherte ihr wieder einen vollen Erfolg. Emil Thilo

Der Sonatenabend von Fr. Rothschild (Violine) und P. O. Möckel (Klavier) erfreute durch das gesund musikalische und fein durchdachte Zusammenspiel der beiden jungen Künstler. Der Geiger entwickelt einen nur kleinen aber lieblichen Ton; in der Technik steht er auf derselben Höhe wie sein als hochachtbarer Musiker bereits wohlbekannter Partner. — Einen Liederabend mit ausschließlich Brahmsschen Gesängen sollte nur ein Gesangskünstler ersten Ranges geben, der imstande ist, die oft instrumental erfundene und empfundene Singmelodie dieses Lyrikers mit der hier unbedingt erforderlichen Leichtigkeit und vollendeten Sicherheit wiederzugeben. Martha Oldenburg mußte bei einem solchen Wagnis versagen. Ihre Intonation ist unsauber, der Ton ohne Volumen und der Vortrag streift kaum die Oberfläche. — Artur Schnabel (Klavier), Carl Flesch (Violine) und Jean Gérardy (Cello) spielten an ihrem 5. Beethovenabend zwei Geigensonaten, Variationen für Cello und das erste Trio mit der herzhaften Freudigkeit und Meisterschaft, die man nur noch stillschweigend und restlos genießend bewundern kann. — Maria Blitar sang Volkslieder zur Laute so hübsch, keck und innig, wie man es immer einmal gern hört. — Friedrich Wilhelm Keitel hat wohl schon die Allüren des großen Pianisten, aber noch nicht das dazu notwendige künstlerische Niveau. Seinem Anschlag ermangelt es an Kultur; der Vortrag ist nicht innig, sondern sentimental. Aber eine behende Fingertechnik muß ihm zugestanden werden; nur dürfte sie nicht zum Selbstzweck ausarten. — Von der Kölner Trio-Vereinigung der Herren Lazzaro Uzielli (Klavier), Bram Eldering (Violine) und Friedrich Grützmacher (Cello) konnte man in hochachtbarer, klangschöner und virtuoser Ausführung Kompositionen von Dvořák, Beethoven und Schubert hören. Sprühendes Temperament zeichnete die Vorträge besonders aus; die Spieler ergänzten sich hierbei auf das glücklichste. — Klassische Vollendung im Ensemblespiel zeichnet das Heß-Quartett vor allem aus. Werke von Haydn und Schumann ließen das am 2. Abend besonders stark und herrlich empfinden. Aber in Dvořáks urwüchsigem, melodieen-übersätem Es-dur Streichquintett zeigte sich noch eine andere Seite, eine ganz unberlinische, spielfreudige und geniale Musikantenart, die im Publikum mit Recht hellen Jubel entfachte. — Der 1. Liederabend von Johannes Messchaert brachte neben fein kolorierten Liedern von Grieg und ernsten, tiefschürfenden Gesängen von Robert Kahn (der wundervoll begleitete) die Dichterliebe von Schumann. Messchaert feierte mit seiner großen Kunst die gewohnten Triumphe. — Bei dem jungen Geiger Michael Fibère kann nur von einem äußerlichen, oberflächlichen Erfassen der Musik die Rede sein. Muß das technische Können, mit dem er an das Konzert von Brahms herantrat, auch anerkannt werden — die süßliche Weichlichkeit im Ausdruck hatte für unser Empfinden geradezu etwas Abstoßendes. — Fredy Juel machte uns an ihrem Liederabend mit einigen ansprechenden Gesängen von A. Gretschaninow bekannt, die namentlich in melodischer Beziehung Eigenart aufwiesen. Die Sängerin verfügt über ein bedeutendes Können; ihre Stimme machte aber zuweilen einen etwas übersungenen, matten Eindruck. Alexander Neumanns ausgezeichnete Begleitung muß erwähnt werden. Walter Dahms

Wo es darauf ankam, Kraft und Geist des Tons zu zeigen, war Clara Butt, die stimmgewaltige Londoner Kontra-Altistin, in ihrem Element. Für feinere Schattierungen dagegen reicht die Schulung ihres Organs nicht aus, dem wohl ein klangvolles, modulationsfähiges piano, nicht aber auch eine in allen Lagen gleichmäßig frei ausströmende Tonbildung zur Verfügung steht. Neben ihr hatte, wie stets, ihr Gatte Kennerley Rumford einen schweren Stand, der sich diesmal um so fühlbarer machte, als er sich z. B. in Griegs „Johannisnacht" eine Aufgabe gestellt hatte, für die sein kleines, unscheinbares Organ nicht ausreicht. Harold Craxton am klangvollen Schiedmayer hätte sich tonlich durchweg größere Mäßigung auferlegen sollen. — Hertha Dehmlows wundervoll ausgeglichene, schmelzreiche Altstimme hinterließ aufs Neue, unterstützt durch die reserviert vornehme Vortragsmanier der Künstlerin, bedeutende Eindrücke. Ein paar neue Gesänge mit obligatem Cello (Kammervirtuos Espenhahn) von Paul Scheinpflug empfehlen sich durch Natürlichkeit in Erfindung und Arbeit. Fritz Lindemann tat das Seinige, um den Genuß vollständig zu machen. — Gegen eine schwere Indisposition kämpfte Elsbeth Harkort an, leider nicht durchweg mit Erfolg. Soviel sich unter so erschwerten Umständen erkennen ließ, hat die Dame noch viel zu lernen, wenngleich auch Fleiß und guter Wille deutlich zu Tage traten. — Marie Lydia Günthers Stimme klang frisch und angenehm, sobald sie ihr Organ frei ausströmen ließ. Im piano dagegen zeigten sich die Mängel einer falschen Behandlung, die heftiges Flackern des Tones und unreine Intonation zur Folge hatte. Auch der Vortrag bedarf größerer Lebendigkeit. Sandra Droucker

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Klavier) steuerte beachtenswerte Kunstgaben bei und erntete durch ihre virtuosen und temperamentvollen Leistungen lebhaften Beifall. — Die Mezzosopranistin Cato Juyn zeigte ein vortrefflich geschultes, klangvolles Organ, das in allen gesangstechnischen Dingen dem Intellekt der Sängerin willig gehorcht. Schwierigkeiten bereitete ihr als Ausländerin dagegen die deutsche Aussprache, die oft an Deutlichkeit zu wünschen übrig ließ; auch im Vortrag, so warmblütig und lebendig er sich gab, war nicht alles gelungen. Am Flügel saß Otto Bake. — Sydney Biden ist ein gutgeschulter, verständnisvoller Sänger, der mit klugem Geschick die Schwächen seines Organs durch Raffinement des Vortrags zu verdecken weiß. Seine glanzvolle, leichte Höhe wirkte besonders ansprechend in dem letzten der „Vier ernsten Gesänge", und schöne Wirkungen wußte er mit seinem, hie und da freilich etwas theatralisch verwendeten piano zu erzielen Fritz Lindemann zeigte sich wieder als ausgezeichneter Begleiter. — Mit einem ungewöhnlich interessanten, freilich auch ungewöhnlich anspruchsvollen Programm führte sich der Tenorist Hermann Gürtler ein. Das im Umfang und Volumen beachtenswerte Material ist, was Sitz des Tones betrifft, gut geschult. Bezüglich der Aussprache wäre zur Erzielung größerer Deutlichkeit erneute Aufmerksamkeit vonnöten und ganz wesentlich wäre es, daß der Künstler sich die für den Konzertsaal nicht zu entbehrende feinere Tongebung und weniger kontrastreiche Schattierung in der Quantität des Tonmaterials aneignete. Eine Anzahl neuer Gesänge von Joseph Marx zeigte die bekannten Vorzüge des talentierten Tonsetzers, mutete aber in der Begleitung dem Klaviere derartige Aufgaben zu, daß man nahezu von Konzertstücken für Klavier mit obligatem Gesang reden kann. Erich J. Wolff entledigte sich ihrer mit einer Ruhe und Sicherheit, daß in ihm nicht nur der feine Begleiter, sondern auch der hervorragende Techniker bewundert werden konnte. — Martha Stapelfeldt hat ihr seelenvolles, warm timbriertes Altorgan durch unausgesetzten Fleiß und Intelligenz zu hoher Meisterschaft herausgearbeitet. Ihre Vorträge Brahmsscher, Schumannscher und Schubertscher Lieder hinterließen tiefe Eindrücke, namentlich im Genre des Ernst-sentimentalen.

Emil Liepe

J. Blanco-Recio ist ein ernst zu nehmender Geiger, doch bedarf seine Technik im allgemeinen noch einer letzten Feile, um schlackenfrei genannt werden zu können. — Der Violinist Guy Magrath ist entschieden ein feiner Musiker, der alles Virtuosenhafte verschmäht. Sein Vortrag erfreute durch gereifte Auffassung und technisch solide Ausführung klassischer Meisterwerke. Eine „Romanze" eigener Komposition ist wohl nur als ein Versuch anzusehen. In Marcel van Gool hatte er einen noch wenig gewandten, aber begabten Begleiter. — Jean Prostean fehlt noch die hohe künstlerische Abgeklärtheit. Jedenfalls aber ist er ein Geiger mit großem Temperament und feinem Empfindungsvermögen, der entschieden Anspruch auf Beachtung hat. Walter Meyer-Radon ist gewiß nicht unbegabt, aber meines Erachtens noch ein in vieler Hinsicht unreifer Begleiter. — Ein modernes, sehr interessantes Programm absolvierte Michael Preß unter Mitwirkung der Philharmoniker mit ihrem ausgezeichneten Dirigenten Camillo Hildebrand. Seine Technik, seine Vortragsweise, kurz alles verrät eine eminente künstlerische Persönlichkeit. Paul Juons Konzert h-moll, op. 42, brachte er zu besonders bemerkenswerter Ausführung. Tschaikowsky's Sérénade mélancolique gab's als Zugabe. — Sanna van Rhyn würde am besten unerwähnt bleiben, wenn ich mich nicht verpflichtet fühlte, derartige „intime" Konzertveranstaltungen ein für allemal als verfehlt zu bezeichnen. Max Regers wundervolle neun Kinderlieder aus „Schlichte Weisen" (Bd. VI) haben da eine nette „Uraufführung" erlebt. Die Begleitung von Richard Fuchs ließ viel zu wünschen übrig. Die mitwirkende Rezitatorin Winden Johnson gab zweifelsohne das Beste des Abends. — Maria Philippis Organ ist im Mezzavoce immer noch sehr klangvoll. Im Forte, besonders in den höheren Lagen, ist die Stimme dagegen weniger ansprechend. Julius Weismann begleitete seine Lieder gewandt und korrekt. Der Komponist sollte jedoch weniger gesucht schreiben, besonders die Singstimme nicht in solch manierierter Intervallik führen, und das Ganze in eine mehr organische Form bringen. „Die Nachtigallen" sind kompositorisch am wertvollsten. Edwin Fischer begleitete Schubert und Wolf in nicht immer ganz einwandfreier Weise. Als Solist ist er jedenfalls ein bemerkenswertes Talent, nur sollte er sich weniger spröde Werke als Draesekes „Sonate quasi Fantasia", op. 6, auswählen. Sein klavieristisches Vermögen und seine sonstigen musikalischen Qualitäten befähigen ihn zu größeren Taten. Rhythmisch muß er sich aber einer noch größeren Exaktheit befleißigen. — Hugo Kortschak ist zwar offenbar ein Geigentalent, doch bedarf seine Technik, insbesondere die Bogenführung, noch gründlichen Studiums, ehe sie eine gewisse Grobkörnigkeit abgestreift haben wird. Der Ton ist überdies noch wenig edel und modulationsfähig. Brahms' d-moll Sonate mißlang völlig. Besser spielte er Regers Sonate für Violine allein, op. 91 No. 2; doch kam die wundervolle Thematik und kontrapunktische Stimmführung nicht genügend plastisch heraus. H. G. Norens a-moll Sonate für Violine und Klavier kam auch nicht zu vollster Geltung. Das interessante Werk mit seiner kräftigen Thematik und gewählten Harmonik ließ über die kleinen Mängel der Interpretation hinwegsehen. Als Begleiterin fungierte Ella Jonas-Stockhausen. Die sehr schätzenswerte Solistin ist als Partnerin für Kammermusik zu selbständig. Fällt dem Klavier das Thema zu, dann macht sie alles andere „tot". — Paul Heilbrun verfügt über eine ganz leidliche pianistische Technik. Seinem Spiel haftet aber eine auffällige Ausdruckslosigkeit an. Dieses Manko, nebst etlichen Geschmacklosigkeiten im Vortrag, machte den Abend zu einem wenig genußreichen.

Carl Robert Blum

Ein Anfänger sollte keine drei Klavierkonzerte an einem Abend spielen, er müßte denn eine außerordentliche Begabung sein. Das Letztere kann man von Kurt Paur nicht behaupten, da seinem Können noch zu sehr die Studierstube

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anhaftet. Die Finger sind zwar willig, doch der Geist ist schwach. Es blieb beim rein Materiellen und keine Spur von Eindringen in das Kunstwerk selbst war zu finden. Brahms, Liszt und selbst des Pianisten Vater, dessen b-moll Konzert gespielt wurde, kamen nur technisch – Technik einer veralteten Schule — zu Worte. Emil Paur begleitete seinen Sohn beim ersten Waffentanze. — Mit einem bewunderungswürdigen Phlegma gab Friedrich Häckel einen Beethoven-Abend. Vier der letzten Sonaten und die beiden Rondi op. 51 sind bei solcher Wiedergabe etwas zu viel. — Der Kammermusikabend von Luise Tortilowius (Klavier), Wladislaw Waghalter (Violine) und Hans Kindler (Cello) erinnerte mich an eine Abendunterhaltung, bei der auch Musik gemacht wird. Beethoven, Rameau und Brahms sollten den Abend versüßen, mir haben sie ihn versauert. — Sandra Droucker spielte reifer denn je. Op 57 und 111 von Beethoven waren groß und monumental gestaltet, ohne Selbstzweck und technisches Sichgehenlassen. An ihrem technischen Vermögen kann man immer wieder die Losigkeit der Armmassen und die weiche anschmiegende formale Gestaltung des figürlichen Spieles bewundern. Kein Ton knöchern und hart, alles rund und voll. — Mit einem großen Grade von Nonchalance behandelt Max Trapp das Kunstwerk. Nun verlangt aber op. 111 von Beethoven nur ausgeprägte Konzentration und kein Sichgehenlassen. Trapp müßte einstweilen von der Wiedergabe solcher Kolossalwerke absehen und sich mehr auf freie Kompositionen verlegen; er würde größeren Gefallen finden. — Hans Ebell ist ein Virtuose größeren Stiles, der seinen Weg gehen wird. Aber warum Werke spielen wie die Sonate und Novelle von Nicolaus Medtner? – Walter Meyer-Radon ist ein Pianist ohne innere Basis, der nur nach außen wirkt. Sein Spiel hat Elan und elegante Manieren. Dem Kunstwerke kehrt er den Rücken, und das Werk muß ihm selbst und seiner Technik dienen. So war es denn fast unmöglich, für das Konzert e-moll von Dohnanyi weitere Freunde zu gewinnen, die es mit großem Rechte verdient, da es mit zu den besten Werken dieser Art gehört, die in den letzten Jahren erschienen Leo Schrattenholz stand an der Spitze des Blüthner-Orchesters, das er mit gediegener Umsicht leitete. — Der Pianist William Lindsay spielte das B-dur Konzert von Brahms und „Rhapsodie sur des thêmes de l'Oukraïne" von S. Liapounow, in nervöser Hast und ohne tieferes Eindringen in das Werk Sein Ton ist kalt und seine Technik spitz ohne großen Schmiß. Sein Empfinden und seine Liebe zum Kunstwerk wird durch Selbstzweck vernichtet. Florenz Werner, der das Blüthner-Orchester leitete, überträgt seine unruhigen und nervösen Gesten leider dem Orchesterkörper. Anton Bruckners c-moll Symphonie No. 1 konnte in ihrer Wiedergabe nur halbwegs den Sinn ihres Inhaltes uns schenken. Eine baldige Wiederholung durch einen hervorragenden Dirigenten ist ein Wunsch, dem wohl viele beipflichten werden. — Marcian Thalberg spielt Klavier und läßt sich von seinem eigenen Spiel berauschen. Es gibt wenige, die sich so glücklich preisen können — Wilhelm Kolischer ist ein tüchtiger Pianist, von dem man noch mehr hören wird. Die Sonate op. 110 von Beethoven war, von einigen Allüren abgesehen in großem Zuge wiedergegeben bei tiefem Erfassen und angehender Gestaltungskraft. — Der Klavier-Abend von Adele aus der Ohe war vortrefflich gelungen. Auf dem Programm waren nur zwei Namen vertreten: Liszt und Beethoven. Die h-moll Sonate war von einem asketischen Zuge beseelt, der besonders in den breit angelegten Themen seine Wirkung tat. Bei Beethovens „Andante" kam mehr die beschauliche Seite zur Geltung, und in op. 111 hielt sich Gestaltung und Dramatik die Wage. Kurz, eine objektive Künstlerin.

Hanns Keiß

BONN: Gustav Mahlers Achte Symphonie hat nun auch im sangesfrohen Rheinland ihren Einzug gehalten. Die beiden Nachbarstädte Bonn und Koblenz hatten sich zur künstlerischen Betätigung zusammengefunden und die stattliche Anzahl von 650 Mitwirkenden zustande gebracht. Und wenn auch die ominöse Zahl der vorgeschriebenen 1000 bis kaum über die Hälfte erreicht war, so tat dies dem Tonbild in bezug auf akustische Wirkung weiter keinen Eintrag. Die Bonner Aufführung fand einige Tage nach der Koblenzer statt. Die Wiedergabe war fast dieselbe wie in Koblenz, nur daß der Dirigent wechselte. In Bonn führte Prof. Grüters den Dirigentenstab. Die Aufführung, der eine wochenlange Vorbereitung und viel Reklame vorausging, enttäuschte. Abgesehen von einigen Verstößen gegen die Partitur bezüglich der Tempi und Betonung, vermißte man auch in der Schöpfung selbst den großen einheitlichen Zug, der in steter Steigerung zu erhöhter Begeisterung führt. Aber die Orchestrierung der „Symphonie der Tausend", die bekanntlich keine Symphonie, sondern eine Kantate ist und höchstens ihrem thematischen Aufbau nach symphonische Eigenschaften besitzt, muß als meisterhaft bezeichnet werden, wenn auch die Klangkombinationen mitunter sehr zusammengetragen erscheinen. Wie dem auch sei, es war eine kleine Enttäuschung, die wohl zum Teil der Wirbeltrommel „Reklame" zugeschoben werden muß. Die Wiedergabe des in äußerer Faktur glänzenden Tonbildes kann im großen und ganzen als würdig bezeichnet werden. Etwa 2000 Zuhörer ehrten den Dirigenten und die Solisten durch Beifall und Hervorrufe. Von den Solisten sind zu erwähnen die Damen Erler-Schnaudt, Launhardt, Emma Bellwidt, die Herren Geisse-Winkel und Wilhelm Fenten. Das Orgelspiel des Herrn Seidel, wie das Violinsolo von Hans Lange verdienen ebenfalls Anerkennung. Willy Redhardt

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater gab bis jetzt drei Konzerte, eins zum Besten der Witwen- und Waisenkasse der Hofkapelle unter Mitwirkung von Dr. Ludwig Wüllner („Hexenlied", Lieder mit Orchester von Hugo Wolf), das aber wenig Gegenliebe im Publikum fand und in schroffem Gegensatz zu den beiden ersten im Abonnement mit Willy Burmester und Conrad Ansorge stand. In jenem spielte die Hofkapelle Liszts „Bergsymphonie", in diesem, wie am Beethoven-Abend, die „Schicksalssymphonie" und „Egmont"-Ouvertüre. „Gäste kamen, Gäste gingen"; von allen hatte aber nur Frederic Lamond klingenden Erfolg. — Eine Neu-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erscheinung ist der Domorganist Kurt Gorn, dessen erstes Konzert den Dom bis auf den letzten Platz füllte; ähnlich verlief das des Kinderchores von ca. 400 Stimmen, die in einzelnen Nummern vom Lehrer-Gesangvereine ergänzt wurden. — Der Verein für Kammermusik (Riedel, Wünsch, Beiler, Vigner, Meyer) und die Trio-Vereinigung (Frl. L. Hoffmann, W. Wachsmuth, E. Steinhage) nahmen ihre Tätigkeit wieder auf; die vielen Gesangvereine setzten sie fort. Der Bach-Verein (A. Therig) führte das Requiem von Cherubini und eine Symphonie für Orgel (A Therig) und großes Orchester von Guilmant auf, der Chorgesangverein (Max Clarus) den „Messias"; die meisten waren nur von lokaler Bedeutung. Ernst Stier

BRESLAU: Ein interessantes Jubiläum haben wir gefeiert: das 50jährige Bestehen des Breslauer Orchestervereins. Kapellmeister Hermann Behr hat eine Festschrift verfaßt, in der die Entwickelung des Vereins in großen Zügen geschildert wird. Die Reihenfolge der Dirigenten: Leopold Damrosch, Bernhard Scholz, Max Bruch, Raphael Maszkowski und Georg Dohrn bezeichnet zugleich die einzelnen Phasen einer konsequenten Entwickelung zu immer besseren Resultaten. Heute genießt der Verein eine städtische Subvention von jährlich 20000 Mk., die ihn in die Lage setzt, gute Konzerte auch zu billigeren Eintrittspreisen und Schülerkonzerte zu geben, die den Schülern aller Breslauer Schulanstalten kostenlos zugänglich sind. Die jeweiligen Programme dieser Schülerkonzerte werden vorher in den Schulen von den Gesanglehrern erläutert. Unter der klugen und energischen Führung des Geheimrats Neißer und des Dirigenten Dohrn hat der Orchesterverein die erste Position in dem Breslauer Musikleben behauptet und weiter befestigt. Zwei Festkonzerte sollten das Jubiläum des Vereins auch nach außen verkünden. Das erste, ein großes Orchester- und Chorkonzert, brachte als Hauptnummer die Neunte Symphonie von Beethoven mit der Breslauer Singakademie und den Solisten Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, Anton Bürger und Alfred Kase, ferner Beethovens Klavierkonzert Es-dur mit Eugen d'Albert. Das zweite, ein Kammermusikabend, bescherte uns mit denselben Solisten die Gesangsquartette op. 92 und 64 von Brahms in feinster Ausführung sowie Streichquartette von Beethoven, Mozart und Schubert in der vollendeten Wiedergabe durch Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer. Zu den beiden Jubiläumskonzerten traten zwei Abonnementskonzerte des Orchestervereins mit Schumann (Symphonie No. 1), Bruch (Kyrie, Sanctus und Agnus Dei für Doppelchor, Orchester und Orgel) und Verdi (Quattro Pezzi Sacri). — Kapellmeister Behr bot im 3. Mittwochkonzert eine sehr gelungene Aufführung der C-dur Symphonie von Schubert. — Aus der großen Zahl der übrigen Konzerte seien hervorgehoben: Godowsky, Paul Goldschmidt, Elena Gerhardt, Burmester, Wüllner, Koczalski, Sandra Droucker, Lydia Günther, Hugo Standke (Pianist), Silhavy (Geiger), May Heineken (Pianistin) und das vortreffliche Konzert des Plüddemannschen Frauenchors. J. Schink

DRESDEN: Im 2. Hoftheaterkonzert der Serie B erzielte unter Schuchs Leitung eine Orchestersuite von Ernst von Dohnányi einen wohlverdienten, starken Erfolg. Das viersätzige Werk nimmt durch reizvolle, oftmals madjarisch gefärbte Melodik, lebendige Rhythmik und eine vortreffliche Instrumentation, die nur bisweilen gleich der Harmonik etwas gesucht ist, für sich ein und ist die Schöpfung eines liebenswürdigen, der modernen Tonsprache kundigen Talents, das sich nicht scheut, gelegentlich auch einmal homophon zu schreiben. Der erste Satz, ein charaktervolles Thema mit geistreichen Variationen, sowie der dritte, eine Romanze, bei der Violine, Cello und Oboe erst solistisch hervortreten und sich dann zu einem Konzertando vereinen, sind als die besten hervorzuheben. Die Aufnahme war so freundlich, daß der Tonsetzer am Schlusse einigen Hervorrufen Folge leisten konnte. Solistin des Abends war Germaine Schnitzer, die sich mit dem Vortrag von Schumanns Klavierkonzert a-moll als höchst geschmackvolle und sinnige Pianistin erwies, aber im Ton noch Kraft und im Vortrag Feuer und Leidenschaft vermissen ließ. — Das 2. Konzert der Vereinigung der Musikfreunde bot nach einer zwar etwas zu saftigen, aber sonst sehr löblichen Wiedergabe der Brahmsschen Symphonie D-dur durch das Berliner Blüthner-Orchester unter Alexander von Fielitz die nicht gerade erquickliche Ouvertüre zu „Gwendoline" von Chabrier, brachte aber eine höchst erfreuliche Überraschung durch das Auftreten des Leipziger Baritonisten Alfred Kase, der mit Liedern von Schubert und Schumann einen stürmischen Erfolg einheimste. — Im 2. Philharmonischen Konzert hatten wir Dresdner endlich Gelegenheit, Johannes Messchaert kennen zu lernen, dessen bewundernswerte Gesangskunst helle Begeisterung erweckte. Edith von Voigtlaender ist eine Violinistin von vortrefflicher Technik, aber sie hätte nicht das Brahmssche Konzert wählen sollen, für das weder ihr Ton noch ihr inneres Erleben ausreicht; dieses monumentale Werk ist nun einmal kein Damenstück. — Die Robert Schumannsche Singakademie erwarb sich unter Karl Pembaur ein Verdienst mit der Aufführung des Chorwerkes „Die Apostel" von Edward Elgar, und der Martin Luther-Chor, der unter Albert Römhild zu staunenswerter Leistungsfähigkeit emporgeführt worden ist, brachte Anton Bruckners Messe f-moll in hervorragend schöner Weise zu Gehör. — Zwei Klavierabende von Max Pauer befestigten diesen großen Künstler in der bewundernden Gunst der Hörer; ein Beethoven-Sonatenabend von Artur Schnabel und Carl Flesch vermittelte köstliche Genüsse; das Brüsseler Streichquartett und das heimische Roth-Trio erzielten nach Verdienst große Erfolge, und zahlreiche Solistenabende, deren große Zahl die bloße Aufzählung unmöglich macht, sorgten dafür, daß wir uns von dem unablässigen Anschwellen der Konzertflut überzeugen konnten. F. A. Geißler

EDINBURGH: Unter der Direktion J. Simpson eröffneten in der großen, akustisch günstigen Musikhalle drei hervorragende Künstler: Thibaud, Casals und Bauer die Musiksaison.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beethovens Trio in Es-dur op. 70 machte den Anfang und erhielt eine ideal klangschöne Wiedergabe. Auch Schuberts herrliches Trio H-dur op. 99 wurde in feinsinniger Weise interpretiert, wodurch die Frische und Innigkeit und die melodischen Schönheiten des Werkes voll in Erscheinung traten. Bachs Chaconne spielte Thibaud in würdiger Weise; am höchsten gingen die Wogen der Begeisterung, als Casals die Suite von Bach in G-dur zu Gehör brachte; besonders lobenswert ist es, wie er seine phänomenale Technik in den Dienst des Kunstwerkes stellt. Ravel's „Ondine" und „Le Gibet" wählte Bauer für seine Solovorträge, die aber gar nicht in das klassische Programm paßten und das Publikum kalt ließen; dafür entschädigte uns der Künstler durch temperamentvolle Wiedergabe der Toccata von Schumann. Im zweiten klassischen Konzert entzückte uns Julia Culp durch den Wohllaut und die vorzügliche Schulung ihrer Stimme mit Liedern von Schubert, Schumann und Hugo Wolf. Besonders hervorzuheben ist ihre vollendete Beherrschung des Atems im Pianogesang; leider war das Tempo in einigen Liedern zu langsam. Richard Epstein, der am Klavier begleitete, unterordnete sich ganz der Künstlerin. Raoul Pugno faszinierte mit dem glänzenden Vortrag von Beethovens Sonate in d-moll op. 31 und in César Franck's Prélude, Choral und Fuge; in Webers Rondo brillant op. 62 hatte er Gelegenheit, seine Intelligenz und technische Virtuosität zu zeigen. — Der um die Hebung der hiesigen Musikverhältnisse verdiente Professor Niecks, der alljährlich vier historische Konzerte mit bekannten und selten gehörten Werken an der Universität veranstaltet, gab das erste Konzert am 30. Oktober. Zur Aufführung kamen Duette für zwei Violinen von Bach, Viotti, Spohr und Wieniawski. H. Verbrughen und Miss Cullen waren die Vortragenden. Der Erstere, Primgeiger des Scottish Orchestra, ist eine echte Künstlernatur voll Temperament und bewunderungswürdiger Technik. Miß Culien ist eine technisch auf hoher Stufe stehende Geigerin, die mit Klarheit und Wärme zu spielen versteht. Die Sängerinnen Florence Salter (Sopran) und Bertha Salter (Alt) aus London sangen Duette von Steffani, Durante, Padre Martini und Brahms mit Reinheit und Geschmack. — Im Konzert des talentvollen Pianisten Paul Della Torre hörten wir als interessante Novität eine Sonate in E op. 14 des hier lebenden Komponisten O'Brien. Das Werk ist anregend und zeugt von Erfindung. Scherzo und Finale sind schwungvoll, und das ganze Werk machte durch die gesunde Harmonik einen wohltuenden Eindruck. Della Torre spielte noch einige weniger bekannte Kompositionen von Chopin, Zaremski, Rachmaninoff und Liszt und erweckte lebhaftes Interesse. — Erwähnt sei noch ein anregender Vortrag von Esther Swanson über russische Musik, die sie am Cello und ihre begabte Schwester Dorothy Swanson am Klavier wirkungsvoll illustrierten. Albert B. Bach

ESSEN: Hauseggers Natursymphonie beherrschte das 1. Musikvereinskonzert, ein Werk, das groß in der Anschauung wie der Ausführung ist, doch leider vielfach Dinge sagen will, die sich nicht in Töne auflösen lassen. Die Herbigkeit von Hauseggers Sprache fügt sich wundervoll zu manchen wirklich tiefen und echten Bildern, wie dem Mittelteil des ersten und den meisten des zweiten Satzes, trotzdem dessen Trauermarsch schließlich hart an der Grenze kunstvoller Brutalität anlangt. Der letzte Satz schwelgt in Häßlichkeit, ohne daß man zu einem zwingenden poetischen Eindruck käme, und der Schlußchor häuft lediglich die Mittel, ohne eine Steigerung von innen heraus zu bringen. Da hat der Philosoph dem Musiker das Konzept verdorben. Obwohl die Instrumentation grelle Klangfarben bevorzugt, finden sich doch Partieen von zwingender Schönheit eines satten Kolorits. An der hervorragenden Aufführung bewährte Hermann Abendroth sein feuriges Temperament nicht minder, als er die völlige Durchdringung des Stoffes durch eine klare Disposition erwies. Nach diesem problematischen Werk schien das Brahmssche Violinkonzert, von Marteau gespielt, eine Himmelsbotschaft zu bringen. — Aus Abendroths Symphoniekonzerten verdienen Strauß' „Don Juan" und die Fünfte von Tschaikowsky besondere Erwähnung. — Max Reger bot mit dem Essener Streichquartett und Erica Hehemann sowohl Werke von sich als von Bach und Schubert. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Die unerhörten Angriffe der Museumsgesellschaft gegen Paul Bekker und die Redaktion der „Frankfurter Zeitung" hat den Frankfurter Journalisten- und Schriftsteller-Verein veranlaßt, alle Berufskollegen Paul Bekkers aufzufordern, ihre kritischen Berichte über die Veranstaltungen der Museumsgesellschaft einzustellen. Mit der einzigen Ausnahme der „Frankfurter Nachrichten" haben sich alle Musikschriftsteller mit diesem Beschluß solidarisch erklärt. Der Cäcilienverein, dessen Dirigent Willem Mengelberg ist, hat daraufhin der „Frankfurter Zeitung" keine „Freikarte" zum „ersten Konzert" zugeschickt mit der Begründung, daß „der Herr P. B." doch „so schnell" sein Urteil über die Fähigkeiten Mengelberg's nicht ändern werde. Diese echt spießbürgerlich-hochmütige Behandlung der Presse, der man eine „Freikarte" versagt, ferner die beleidigende Äußerung einem Kritiker gegenüber, daß er sein Urteil nicht „so schnell" ändern könne, haben den Journalisten- und Schriftsteller-Verein ebenfalls gezwungen, aus Rücksicht auf die Berufsehre der Presse den Kollegen einen Verzicht auf kritische Besprechungen dieses Vereins zu empfehlen. So werden also die hiesigen Musikschriftsteller abwarten, bis diese Angelegenheit vor dem Reichsverband der deutschen Presse behandelt ist — nicht bis zum zweiten Konzert, wo — wie der Verein zu hoffen scheint — durch kritisches Wohlverhalten eine Freikarte wieder verdient ist. So gelten also in Frankfurt die Konzerte der ersten Vereine als interne Vereinsveranstaltungen. — Die tiefsten künstlerischen Eindrücke hinterließ ein Konzert des Geigers Robert Reitz. Mit prachtvoll sattem und grandiosem Ton spielte er Perlen der älteren italienischen Violinliteratur mit einer seelischen Noblesse und zwingenden Ausdruckskraft sondergleichen. Besonders die langsamen Sätze aus einer Bachschen und Händelschen Sonate zeugten von einer Intensität des Nachempfindens und stilistisch reifen Gestaltungskraft, die unvergeß-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich sind, weil sie aus einer Persönlichkeit strahlen. — Aus der Fülle der kammermusikalischen Veranstaltungen ragt ein Abend, den die hiesige „Gesellschaft für ästhetische Kultur" ihrem starken Mitgliederkreis gab, hervor: Beethovens Septett und Schuberts Oktett erfuhren eine musikalisch sehr fein ausgearbeitete und inhaltlich ideale Wiedergabe durch das einheimische Rebner-Quartett und die hiesige Bläservereinigung. Das Hock-Quartett brachte einen Russischen Abend mit Glazounow, op. 70 und einem hübschen Streichsextett von R. Glière, op. 12. Nicolaus Naumow sang mit weichem Bariton einige Lieder in russischer Sprache, worunter zwei Kompositionen von Gretchaninow tiefere Eindrücke hinterließen. — Siegfried Wagner dirigierte das Frankfurter Tonkünstler-Orchester, das in seinem zweiten Abend unter Max Kaempfert wiederum beachtenswerte Fortschritte zeigte, in einer süßlichfaden Weise eigene Kompositionen und Werke seines Vaters. Der Beifall war groß; doch tat es im Grunde doch recht wehe, zu sehen, daß ihn das Schicksal zum Kronprinzen von Bayreuth gemacht hat. Das war der ernste Eindruck dieses Abends. — Der Rühlsche Gesangverein zeigte unter Karl Schurichts Leitung in der Wiedergabe der „Nonnen" von Max Reger, des „Feuerreiters" von Hugo Wolf und der „Walpurgisnacht" von Mendelssohn virtuose Chorleistungen, denen einige Härten im Stimmenklang kaum Abbruch taten. Solistisch wirkten die Herren Breitenfeld und Forchhammer sehr verdienstlich mit. — Der französische Organist Joseph Bonnet erregte Bewunderung ob seiner genialen Registrierkunst; Else und Cäcilie Satz spielten prachtvoll auf zwei Flügeln Bachs C-dur Konzert mit Begleitung des Streichorchesters vom Hochschen Konservatorium; Wanda Landowska spielte entzückend fein das Cembalo; Lamond hatte wiederum seinen begeisterten Zuhörerkreis. Ein Vortragsabend von Jaques-Dalcroze brachte verblüffende Ergebnisse musikalischer Erziehung.

Karl Werner

GENF: Unter den zahlreichen, zum Teil unbekannten Künstlern, die im Oktober hier konzertierten, heben wir die Pianisten Viktor Benham und Télémaque Lambrino rühmend hervor. Félia Litvinne sang Schumanns „Frauenliebe" und die Schlußszene der „Götterdämmerung" (mit Klavierbegleitung!); der sie begleitende Pianist Ciampi errang einen schönen Erfolg. Carl Flesch gab in einem Rezital Proben seiner hohen Meisterschaft. Edouard Risler gibt acht Klavierabende, in denen er Bachs ganzes Wohltemperiertes Klavier, Beethovens letzte zehn Sonaten und eine Reihe bedeutender moderner Werke zu Gehör bringt. Der Erfolg der beiden ersten Abende vor vollem Hause war glänzend. — Genf zählt zwei neue Quartettvereinigungen, an deren Spitze der an Stelle Berbers berufene Hugo Heermann und der ausgezeichnete Geiger Robert Pollak stehen. — Das erste der zehn großen Orchesterkonzerte unter Stavenhagens Leitung brachte Stavenhagens neues Klavierkonzert (erste Aufführung), von seinem Schüler Rehbold ausgezeichnet vorgetragen und mit glänzendem Beifall aufgenommen, der auch der mitwirkenden Sängerin Martha Leffler-Burckard (Isoldens Liebestod und Schlußszene der „Götterdämmerung") zuteil wurde.

O. Schulz

GRAZ: Mattia Battistini begeisterte mit einer Reihe älterer und neuerer Opernarien durch eine fabelhafte Technik nicht minder, als durch seine hervorragende Vortragskunst. Marie-Louise Debogis fesselte durch ihr herrliches, sammetweiches Organ und durch die adelige Durchgeistigung ihrer Auffassung. — Der Deutsch-Akademische Gesangverein „Gothia", der heuer das 50. Jahr seines Bestehens feiert, plant drei große Festkonzerte, deren erstes eine vorzügliche Wiedergabe der Zweiten („Auferstehungs"-) Symphonie von Gustav Mahler unter Julius von Weis-Ostborns umsichtiger Leitung bot. Der „Steiermärkische Musikverein" brachte mit seinem Orchester unter der Leitung von Roderich von Mojsisovics in seinem ersten heurigen Konzert u. a. das Violinkonzert von Beethoven, das Felix Berber mit nicht gerade großem, aber innigem zu Herzen gehenden Ton spielte. Die ersten beiden Abonnementskonzerte des Opernhausorchesters vermittelten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven (die Siebente), Brahms und als Glanzstück unter Oscar Posas prächtiger Leitung die symphonische Dichtung von Richard Strauß „Aus Italien". — Eine ganze Flut von Sängern zur Laute, alle knapp hintereinander, drang heuer in die Grazer Konzertsäle ein; von ihnen mögen Lisa und Sven Scholander und Elsa Laura von Wolzogen als die bedeutendsten genannt sein. — Als Pianist stellte sich Hugo Kroemer mit einem schönen Programm in ungemein günstiger Weise vor. Georg von Lalewicz brachte in seinem Klavierabend Werke von Beethoven, Brahms und Chopin, von denen besonders die f-moll Sonate (op. 5) von Brahms durch den glänzenden, farbenreichen, wahrhaft orchestralen Vortrag des Künstlers stürmischen Beifall fand.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Besonders starke Anziehungskraft üben in diesem Winter die Konzerte der Winderstein-Kapelle auf unser Publikum aus, während die Symphoniekonzerte der ungleich zusammengesetzten Theaterkapelle bedenkliche Lücken aufweisen. Hans Winderstein bot mit Beethovens „Vierter" und mit Boehes „Taormina" eine im großen und ganzen wohlgelungene Aufführung. Boehe zeigt sich als Erfinder etwas arm und kurzatmig. Gefeierte Solistin war Alice Ripper, die Grieg's a-moll Konzert und die Zigeunerweisen von Sofie Menter prachtvoll vortrug. Einen bedeutenden Eindruck riefen die Meininger unter Max Reger hervor. Im Saale herrschte helle Begeisterung. Von den Solisten erspielte sich den größten pekuniären Erfolg wie immer Willy Burmester; im Kleinen zeigte er sich groß, alle anderen überragend; als Beethoven-Interpret ließ er aber manchen Wunsch offen. Künstlerisch höher standen zweifellos die Darbietungen von Alexander Petschnikoff, der mit seiner Gattin Lili Mozarts Duo für Geige und Bratsche prächtig spielte. Nachhaltige Wirkung erzielte das Klingler-Quartett mit Haydn, Mozart und Beethoven. Im Wille-Quartett wirkte in Wilhelm Bergers Klavierquintett Fritz von Bose mit. Am bedeutendsten sind wohl unstreitig der erste und dritte Satz.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der langsame Teil schürft nicht besonders tief, während das Finale mehr dem Zwang als dem Drang entsprungen schien. — Die Robert Franz-Singakademie wiederholte unter A. Rahlwes zu aller Freude Sgambati's Requiem und erfreute durch die fein abgetönten Chöre. Der Bariton R. Schmidt aus Hannover sang wieder die Solopartie mit künstlerischem Feingefühl. Das Violinsolo lag in den bewährten Händen von Johannes Versteeg. — Die Hallische Singakademie brachte eine Wiederholung von Beethovens „Missa solemnis". Da aber der Dirigent Willy Wurfschmidt möglichst lobende Besprechungen lesen möchte, so hat er den tadelnden Referenten der „Christus"-Aufführung das Haus verboten, wozu er freilich nicht das Recht hat. Da aber seine Leistungen niemals auf rühmenswerter Höhe standen, so kann wohl „Die Musik" auf mein Urteil über die letzte Aufführung verzichten.

Martin Frey

HAMBURG: Der Rückblick auf die Konzerthochflut des November ergibt leider wieder nur das altgewohnte Bild. Multa, non multum. Alle die Solisten aufzuzählen, die mit eigenen Lieder- oder Klavierabenden vor die Öffentlichkeit traten, ist zwecklos, da es hier dieselben Künstler sind, die allerorten dem musikalischen Leben die entscheidenden Züge aufdrücken. Zu erwähnen wäre allenfalls in diesem Zusammenhang, daß Edyth Walker, von Gustav Brecher begleitet, ihren überhaupt ersten Liederabend in Hamburg mit glänzendem künstlerischen und finanziellen Erfolge veranstaltete. Die erfreulichen Fortschritte, die der einheimische Baritonist Oskar Seelig dokumentierte, verdienen nicht nur aus Gründen lokalpatriotischen Interesses eine Erwähnung, ebenso wie ein Konzert Dr. Ludwig Wüllners eine erhöhte Beachtung deshalb beanspruchen darf, weil Wüllner bei dieser Gelegenheit eine Manuskriptkomposition Botho Sigwarts „Hektors Bestattung" zum erstenmal vortrug und mit diesem Eintreten für ein Melodrama, dem wirkungsvolle Stimmungsmomente nachgerühmt werden, bewies, daß er auch jetzt noch nicht zu den ganz Bequemen gezählt werden darf. Auch der Hamburger Tenorist Dr. Ludwig Lauenstein absolvierte in seiner Vaterstadt einen Liederabend, der den jungen Sänger auf dem Wege schöner Fortschritte zeigte. Unter den Geigern war natürlich die Sensation des Monats der kleine Jascha Heifetz, der hier bei seinem ersten Konzert lebhaft gefeiert wurde und auch das Interesse derer stark fesselte, die der musikalischen Wunderkindkultur nicht viel Sympathie entgegenzubringen haben. — Von den großen Orchesterkonzerten wäre zunächst dasjenige von Max Fiedler zu erwähnen. Er stellte sich, gereift an künstlerischer Einsicht und an dirigier-technischer Erfahrung, mit einem großen Erfolgsprogramm seinen Verehrern wieder vor, die ihm denn auch mit dem lauten Jubel der Wiedersehensfreude begegneten. — Von den Philharmonischen Konzerten war es namentlich das vierte, das sich den Dank der Musikfreunde dadurch sicherte, daß es Gustav Mahlers „Lied von der Erde" zur Hamburger Erstaufführung brachte. Unter Siegmund von Hauseggers Leitung und mit Georg Meader und Maria Philippi als Solisten, fand das zwar nicht sonderlich starke, aber immerhin doch recht hörenswerte Werk, das in der orchestralen Stimmung an die „Kindertotenlieder" anknüpft, eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe. Recht ärgerlich verlief dagegen ein Wagner-Konzert, das aus rein spekulativen Gründen unternommen war, und in dem leider auch Bayreuther Kräfte, wie Walther Kirchhoff und Walter Soomer, sich dazu hergaben, ganz unmögliche Fragmente aus Wagnerschen Werken — u. a. die Todesverkündigung aus der „Walküre" (mit Frau Denera als unzureicher Brünnhilden-Vertreterin) und die Schlußansprache aus den „Meistersingern" — im Konzertsaal vorzutragen. Solche Konzerte sollten in einer Stadt, die alljährlich etwa 80 Wagneropernabende erlebt, ausgeschlossen sein. — Als neue Namen auf dem Gebiete des Konzertwesens seien zum Schluß noch registriert: Richard Kirschbaum, ein respektabler junger Geiger, der an einem Abend sich mit drei Violinkonzerten auf einmal einführte (Heinrich G. Noren leitete bei dieser Gelegenheit das Orchester), Emmi Meier-Harmssen, eine begabte, für den verzierten Gesang besonders geeignete Konzertsängerin, Theophil Demetriescu, ein virtuoser d'Albert-Schüler, und Regina Mach.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die beiden ersten Abonnementskonzerte der Königlichen Kapelle (Dirigent: Gille) bescherten uns an größeren Orchesterwerken Brahms' e-moll Symphonie, Boehes „Insel der Kirke" und Metzdorffs Symphonie-Ode „Frühling". Solisten waren Henri Marteau und Walter Kirchhoff. Das Bußtagskonzert der Musikakademie vermittelte uns die Neubekanntschaft mit Bossi's sehr wirksamem „Verlorenem Paradies", das unter Leitung Josef Frischens und unter Mitwirkung tüchtiger Solisten eindrucksvoll zu Gehör kam. Eine Aufführung von Bachs weltlicher Kantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" ist als verdienstliche Tat der „Gesellschaft der Musikfreunde" (Dirigent: Leimer) zu registrieren. — Aus der Flut kleinerer Konzerte sind zu nennen: Kammermusik-Abende des Klingler- und des Ševčik-Quartetts, „Jüdische Volksweisen", veranstaltet von der Zeitung „Ost und West", Klavierabende von Max Reger mit Elisabeth Odenwaldt, Konrad Hanns, Erica Binzer und Alfred Hoehn, sowie ein Strauß-Abend, veranstaltet vom Komponisten, dem Cellisten Brückner und dem Baritonisten de Garmo.

L. Wuthmann

KÖLN: Als Neuheit (Uraufführung) hörte man im 3. Gürzenich-Konzert die in A-dur gehaltene Sechste Symphonie Hans Hubers, von der vorweg zu sagen ist, daß sie weit mehr wie des Komponisten frühere Werke dieser Gattung, speziell als die allzusehr im Banne des Richard Straußschen Schaffens stehende „Heroische Symphonie", Hubersche Eigenart in frischfröhlichem Musizieren zur Geltung bringt. Als musikalischer Gestalter von sehr bedeutendem Können schreitet Huber hierin wohlgemuter als je zuvor im Lichte sonniger Betätigungsfreude einher; poetisch empfindend, scheint er die Reize der Natur und des Menschenlebens in vollen Zügen in sich aufgenommen zu haben und das, was er an innerem Jubel darüber in seinem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herzen verspürt, uns anderen dankbar zu verkünden, hat er sich, offenbar ureigenem Bedürfnisse Folge gebend, zur Aufgabe gemacht. Die Form steht zumal in den drei ersten Teilen festgegliedert da, und die leicht quellenden gefälligen Eingebungen fanden viel sinnige und durchweg wohllautreiche Ausgestaltung. Nicht so ohrfällig sind die vielgestaltig wechselnden Variationen des letzten Satzes, deren recht kompliziertes Wesen zwar in seiner Detailkunst geeignet ist, dem Fachmann allen Respekt einzuflößen, dem laienhaften Hörer es aber oft erheblich schwer macht, sich Rechenschaft über die einzelnen Etappen des Gedankenganges zu geben. Große Vorzüge beruhen auch in Hubers zeitweilig recht aparter, klangschöner Instrumentierung. Das von Fritz Steinbach unter Aufwand seiner fortreißenden Dirigentenberedsamkeit glänzend interpretierte Werk wurde mit warmem Beifall aufgenommen. Zu Anfang des Abends hatten wir Brahms' Zweite Serenade G-dur für kleines Orchester in prächtiger Wiedergabe gehört. Einen geradezu triumphalen, durchaus berechtigten Erfolg erzielte der junge Percy Grainger mit der im virtuosen Sinne höchst erstaunlichen, bezüglich der dokumentierten rein musikalischen Eigenschaften zum mindesten sehr schätzbaren und vielversprechenden Ausführung von Tschaikowsky's Erstem Klavierkonzert sowie kleineren Stücken von Schumann, Grieg, Debussy und Grainger. — Im Disch-Saale gab das Sängerpaar Gura-Hummel unter vielem Beifall einen eigenen Abend, während in der Musikalischen Gesellschaft der Pariser Pianist Maurice Dumesnil als ein besonders glücklich beanlagter Vertreter der Kunst seiner Landsleute erhebliche Eindrücke auch hinsichtlich tiefer geistiger Durchdringung seiner Vortragsstücke (Beethovens Es-dur Konzert u. a. m.) zu erzielen vermochte. — Als Hauptmoment der von der Musikalischen Gesellschaft anläßlich der Hundertjahrfeier ihres Bestehens veranstalteten Festlichkeiten ist ein großes Konzert zu erwähnen, das unter Fritz Steinbachs Leitung und solistischer Mitwirkung von Moriz Rosenthal und Gertrude Foerstel eine große Reihe verschiedenartiger Werke vor festlich gestimmter Zuhörerschaft in höchst eindrucksvoller Ausführung vermittelte.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Aus der stattlichen Reihe der Konzerte seien als die wichtigsten hier genannt: ein Balladenabend von John Forsell, das Auftreten von Franz v. Vecsey, Willy Burmester, Maikki Järnefelt, der hochbegabten finnischen Sängerin, der norwegischen Klavierduettisten Karl Nissen und Backer-Gröndahl und der Gesangsduettistinnen Frl. Beck und Frau Neovi. Zum ersten Male spielten in Kopenhagen der treffliche Joseph Pembaur mit dem heimischen talentvollen Cellisten Carl Meyer, und die Schwestern Harrison, die in drei Konzerten sehr entzückten. — Der „Musikverein" und der „Dänische Konzertverein" feierten die Erinnerung an den verstorbenen König Friedrich VIII. In ersterem spielte Julius Thornberg Beethovens Violinkonzert, in letzterem Anna Schytte das Klavierkonzert ihres verstorbenen Vaters Ludwig Schytte. Im „Cäcilienverein" bekam man eine in der hiesigen Königlichen Bibliothek neu entdeckte Solokantate Seb. Bachs zu hören.

William Behrend

LEIPZIG: Im Gewandhaus zog nach der Sitte der letzten Jahre der erste der beiden allwinterlichen Gastdirigenten ein: Siegmund von Hausegger. Leider nicht als Komponist, sondern als Interpret der Dante-Symphonie und des „Tasso" von Liszt in einen unvermeidlichen Vergleich mit dem unvergleichlichen Liszt-Dirigenten Nikisch hineingezogen. Den kleinen, aber bemerklichen Rest von Unfreiheit abgezogen, der jeder Gastdirektion, und sei es auch mit dem glänzenden Leipziger Gewandhausorchester, anhaftet: man respektierte den klaren Architektoniker, den sauberen Zeichner, den impulsiven Musiker, den eminenten Rhythmiker, aber man trat erst beim unverwüstlichen Orchesterparadestück des „Tasso" aus der kühlen Reserve, mit der man die namentlich im „Inferno" nicht recht zusammengeschlossene und intensiv beseelte Dante-Symphonie entgegennahm, heraus. — Die Musikalische Gesellschaft Georg Göhlers hat sich verdienstlicherweise in unseren Zeiten einer immer artistischeren und unvolkstümlicheren Moderne die besondere Pflege von Symphonieen der Meister auf die Fahne geschrieben, die zeigen können, daß die Kunst abstirbt, die sich des inneren Zusammenhanges mit Natur und Volkstum der Heimat begibt: Schubert (die für Schuberts Jugendentwickelung höchst interessante in B und die große C), Grieg (das Klavierkonzert von Germaine Schnitzer nicht durchweg vollendet gespielt, Lieder von der Norwegerin Frau Munthe-Kaas gesungen, einige symphonische Tänze) und Bruckner (die Dritte) — die von der Altenburger Hofkapelle und dem namentlich in der Klangqualität nur mittelguten Berliner Blüthner-Orchester bestrittenen Orchesterleistungen an sorgsamster Vorbereitung, geistiger Durchdringung und technischer Güte, an musikalischer Architektonik, scharfer und feiner Zeichnung, rhythmischem Schwung und echtem Musikantenblut des Dirigenten vorbildlich, an unmittelbarem Impuls, Kolorit, Wärme, Beseelung, Phantasiekraft weit schwächer. — Die Philharmonie Hans Windersteins stellte mit Ernst Boehes, zu den Hauptwerken der Münchener Neuromantik zählenden „Taormina" bei ihrer famosen ersten Wiederholung Leipzig auch den lebhaft akklamierten Komponisten selbst vor und setzte Alice Rippers sprühende Virtuosität nicht bei Beethoven, sondern erst bei Sophie Menters Ungarischen Zigeunerweisen in Tschaikowsky's Orchestration vor ihre rechte Aufgabe. — Von unseren großen Chorvereinen traten der Bach-Verein (Karl Straube), der Händels „Judas Maccabäus" in einer im ganzen imponierenden Aufführung mit nicht durchweg für den Kirchenstil geeigneten Solisten (Else von Monakow, Urlus, Kase, an der Orgel Max Fest) zum erstenmal seinem Repertoire einverleibte und die ältere Säule der Leipziger Händel-Pflege, der Riedel-Verein (Georg Göhler), der Berlioz' Requiem notgedrungen in der gewaltigen, aber für die niederschmetternde Blasorchester-Klangorgie seines Tuba mirum den Ton zu materialisierenden und abstumpfenden Alberthalle — einem entsetzlich stimmungslosen Riesen-

Digitized by Google UNIVERSITY OF MICHIGAN

zirkus — mit rund 700 Sängern und 140 Orchestermusikern glänzend herausbrachte — beide Vereine am Bußtag; wie bisher natürlich nur aus „purem Zufall", wie der alte Brahms sagte! — und die mit dem Leipziger Männerchor vereinigte Leipziger Singakademie (Gustav Wohlgemuth) mit einem dankbaren und gut disponierten Schubert-Abend hervor. — Die Kammermusik führte zwei distinguierte Gäste nach Leipzig: Im Gewandhause die Pariser Société des Instruments anciens mit ihrer klanglich entzückend süßen und zarten französischen Salonkunst des 18. Jahrhunderts. Das köstliche Bild, das sie von altfranzösischer Musik entwirft, ist aber einseitig, und inwieweit Stil und Musikübung echt sind, läßt sich schwer entscheiden, da auch ihr Repertoire fast ausschließlich unbekannte Rarissima enthält. Im Kaufhaus das neue Stuttgarter Trio (Pauer, Wendling, Saal) von vollendeter musikalischer Zucht, dem Pauer überragende Persönlichkeit, Seele und Führer ist. Die „Böhmen" führten Josef Suks' hypermodernes impressionistisches Monstrum des Zweiten Streichquartetts op. 31, das in den langsamen Episoden kaum noch von fern an Dvořák und den alten nationalen und natürlichen Suk erinnert, zu qualvollstem Nacherleben mit schwachem Achtungserfolg, die Ševčiks Smetana's g-moll Klaviertrio (am Klavier: Paul Weingarten) in Leipzig ein. Drei Töchter des einheimischen Cellomeisters Julius Klengel haben sich zu einem Klengel-Trio zusammengetan, einem sauber, doch unpersönlich und blaß musizierenden Haustrio, das Dubois' c-moll Trio, eine gut-akademische, gefällige Arbeit in der Art Lacombe's nach Art unserer nachromantischen Formalisten servierte — leider nicht bei Tee und Kuchen, sondern im Kaufhause. — Den Gesang vertraten Frau Noordewier-Reddingius im Gewandhause (für Wagners Wesendonk-Gesänge weder seelisch noch stimmlich günstig disponiert), Cécile Valnor bei Wohlgemuth und die einheimische Gesangspädagogin Marie Schultz-Birch, die beherzt das dankbare Thema: Gesang mit obligaten Instrumenten in Scheinpflugs „Worpswede", Karg-Elerts Liederzyklus „Schöne Augen" und älteren Mustern anschnitt. Nicht den Sänger — der er ja nie war —, sondern den genialen Vortragsmeister Ludwig Wüllner umjubelte man, am meisten charakteristischerweise in feinpointierten Scherzliedern von Zilcher und Vrieslander und dem 24. Gesang aus der Ilias mit Botho Sigwarts geschmackvoller melodramatischer Musik. Leipzig im besonderen erstand in Bruno Tuerschmann, dem Sohn des berühmten „alten Tuerschmann", ein Vortragsmeister von feiner Vergeistigung, ausgezeichneter Sprachtechnik und erstaunlicher Gedächtniskraft, der, wie alle wirklichen Persönlichkeiten in Leipzig, denn auch schon sauer um seine Anerkennung zu kämpfen hat. Eine Melodram-Matinee brachte Greifs „Klagendem Lied" mit der Musik vom „alten" Pembaur (der „junge" saß als musikalischer Vortragsmeister am Flügel) und Fehrs' „Im Wetter" mit der Musik von Walter Niemann schönen, der Uraufführung von Elsa Asenijeffs philosophischem Monolog „Wahnsinn" mit der überregernden Musik von Roderich von Mojsisovics keinen Erfolg. Die Geige stellte in Jean Prostean einen mit weichem Ton begabten, musikalisch wie elementartechnisch aber leider verwilderten jungen löwenmähnigen Ungarn; das Klavier vertraten rühmlich Rose und Ottilie Sutro (Vorträge auf zwei Klavieren) und Hedwig Kreitz (Schubert), glänzend Ignaz Friedman, der berufene Thronerbe Pachmanns als Chopin-Interpret, und der einheimische Télémaque Lambrino (u. a. Scriábine's fis-moll Sonate, Stücke von Debussy und Albéniz). Leipzigs schaffende Kunst zeigten der junge Bremer und seit einigen Jahren am Königl. Konservatorium wirkende Hans Grisch und der seit langen Jahren in Leipzig ansässige Württemberger Sigfrid Karg-Elert. Grisch gehört der deutschen Brahms-Nachfolge an. Eine Klavierphantasie und Fuge, Lieder (von Ilse Helling mit lichtem Sopran reizend gesungen) und ein Oktett für Streicher, Holzbläser und Horn geben weniger aus seelischen Impulsen wie aus Musizierfreudigkeit geborene, doch natürlich-melodische, gewandt geformte und wohlklingende Musik akademischen Charakters, die nicht zuletzt auch darin sympathisch berührt, als sie nicht mehr sein und geben will, als sie ist: Brahms in Reineckescher, den Edelmann zum Bürger abblassender Art. Karg-Elerts echter musikalischer Impressionismus trägt nicht Straußische, sondern eklektische, zu Liszt, Grieg, Reger, den modernsten Franzosen, Engländern und Russen um Debussy, Scott und Scriábine hinüberschauende und vielfach sehr eigen exotisch gefärbte Züge. Einzig seine Sonderbegabung für die musikalische Burleske und Groteske, für skurrile Fratzen, Einfälle und Visionen in E. T. A. Hoffmanns und Callot's Manier mahnt an den Schöpfer des „Till". Dies, wie seine Bestrebungen einer Übertragung des impressionistischen Stils auf die Kirchenmusik nach jungfranzösischem Muster und auf das impressionistisch so dankbare „Farbenklavier" des Kunstharmonimus scheint uns das Charakterischste seines phantasievollen, doch mehr und mehr den dämonisch auflösenden Mächten prononciertester Modernität verfallenden Schaffens zu sein. Gertrud Lange-Breslau, eine imponierende Sängerin, Alexander Schmuller, der glänzende Interpret modernster Violinliteratur, und der Komponist, ein Meister des Kunstharmoniums und gewandter Pianist, bestritten die Ausführung des überlangen Programms.

Walter Niemann

MÜNCHEN: Die letzten vierzehn Tage brachten in unsern Konzertsälen eine fast erdrückende Fülle von Neuheiten: Max Regers Konzert im alten Stil, das weit weniger interessierte als seine Romantische Suite, unter Ferdinand Löwe im Konzertverein, von Paul Juon das Klavierquartett in G-dur durch die Neue Kammermusik-Vereinigung (A. Schmid-Lindner, W. Sieben und Genossen) und die Episodes concertantes für Klavier, Violine und Violoncell mit Orchester (gleichfalls unter Löwe mit Wera Schapira, E. Heyde und M. Orobio de Castro als Solisten), beide Werke ein Zeugnis dafür, daß sich der Komponist im Kammermusik-Ensemble heimischer fühlt als im Orchester, eine ziemlich belanglose „Lustige Ouvertüre" von Karl Bleyle (Uraufführung unter Karl Panzner im Abonnementskonzert des Hoforchesters), die symphonische Dichtung:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Hero und Leander" von Paul Ertel (unter Paul Prill im Volks-Symphoniekonzert des Konzertvereins), ein beachtenswertes „Klage" betiteltes Phantasiestück für Geige mit Orchester von Hermann Zilcher (Felix Berber), ein wenig interessierendes Konzertstück für Klavier mit Orchester von Heinrich Schalit (Frau Hirzel-Langenhan), als erfreuliche Talentprobe eine Romantische Serenade für kleines Orchester von Gottfried Rüdinger (die letzteren drei Werke unter Hermann Zilcher im Neuen Orchester-Verein), das Violinkonzert von H. G. Noren (H. Kortschak mit dem Komponisten). Auf dem Gebiete der Kammermusik: von dem viel, zu viel schreibenden Joseph Haas das Divertimento für Streichquartett, op. 32 (K. Wendling und Genossen) und das Kammertrio für Klavier und zwei Violinen (Neue Kammermusik-Vereinigung), beides dankenswerte Bereicherungen der Literatur, Kammervariationen — die Zusammensetzungen mit „Kammer" kommen in Mode: auch ein „Zeichen der Zeit"! — für zwei Klaviere von Hermann Unger (Fr. Dorfmüller und Fr. Berend), eine Suite für Klavier, op. 21 von Joseph Suk (Erika von Binzer), die Passacaglia über auf- und absteigende Tonleitern für zwei Klaviere von L. Schlegel (dieselbe mit Käthe Tietze) und schließlich sogar eine Beethovensche Novität: das „Duett mit zwei obligaten Augengläsern" für Bratsche und Violoncell ohne Begleitung (K. Hitzelberger und E. Stoeber), klavierbegleitete Lieder von E. Strässer, K. Ramrath, E. Mac Dowell, Fr. E. Koch (Frau Doepper-Fischer), K. von Kaskel (Henny Wolff), H. K. Schmid, Joseph Marx (Grete Hentschel-Schesmer), W. Courvoisier, S. von Hausegger (Emma E. Greve), K. Englert (U. Hußla), G. Bresler (Edyth Walker, die auch im Konzertsaal Triumphe feierte), P. Graener (Maria Peregrinus), A. Reuß und R. Mors (Ada Lingenfelder-Stoer), R. Bocquet (K. Becker). Einen Max Schillings-Abend veranstaltete unter Mitwirkung des Komponisten Johanna Dietz und war damit wie auch mit der Propaganda für W. von Baußnerns geschickt gemachte Acht Kammergesänge (Bearbeitungen alter deutscher, französischer und italienischer Bergerettes mit Begleitung eines kleinen Instrumental-Ensembles) erfolgreicher als mit dem total mißglückten Versuch, für den Dresdener Bertrand Roth Interesse zu erwecken. Die „Böhmen" absolvierten einen Beethoven-Abend, einen Brahms und Beethoven gewidmeten Walter Lampe (Klavier) und Gerda Haller (Gesang). Wie Lampe machte auch Richard Goldschmied, der einen Brahms-Abend und mit dem vortrefflichen Wiener Flötisten Ary van Leeuwen einen Bach-Abend gab, pianistisch wie musikalisch gleich starken und ernsten Eindruck. Hervorzuheben sind ferner die Pianisten Max Pauer, E. von Dohnanyi, Ignaz Friedman (Chopin-Abend), Fr. Lamond, Germaine Schnitzer, von unbekannteren Namen: A. Hoehn, A. Raáb. Von den berühmten Geigenvirtuosen interessierte Bronislaw Huberman immerhin noch mehr als Jan Kubelik. Auch Issay Mitnitzky ist in erster Linie Virtuose. Gesanglich betätigten sich außer den schon früher Genannten: Lilli Lehmann, Ludwig Wüllner, Anton van Rooy, Tilly Koenen und andere mehr. Rudolf Louis

NÜRNBERG: Einem seit mehreren Jahren bestehenden löblichen Gebrauch zufolge wurde das 1. Konzert des Philharmonischen Vereins von einem Gastdirigenten geleitet: Fritz Steinbach an der Spitze des hiesigen Philharmonischen Orchesters brachte unter anderem die Vierte Symphonie von Brahms und Bachs 3. Brandenburgisches Konzert zum Vortrag, erstere infolge mancher orchestraler Unzulänglichkeiten wohl nicht vollständig nach Steinbachs Intentionen, letzteres dagegen in geradezu ideal plastischer Schönheit und Frische. Im 2. Konzert unter Wilhelm Bruchs Leitung war die Hauptnummer die „Romantische Suite" op. 123 von Max Reger, die in ihrer Eichendorffs Gedichten wundervoll angepaßten Gesamtstimmung, trotz beträchtlicher Längen, das lebhafteste Interesse des Publikums sich bis zum Schlusse erhielt; die Solistin des Abends, Lula Mysz-Gmeiner, sang neben Liedern von Richard Strauß die „Loreley" von Liszt, deren viel zu wuchtige Orchesterbegleitung den schlichten, einfachen Text fast erdrückt. — Von sonstigen Solisten verdienen Hervorhebung Frederic Lamond, der seinen gewohnt erfolgreichen Beethoven-Abend gab, und Ossip Gabrilowitsch, der im Privatmusikverein mit Werken von Beethoven, Schumann, Chopin wieder Beweise seines in Technik, Anschlag und Vortrag gleich herrlichen Spiels gab. — Der Lehrergesangverein — Dirigent Karl Hirsch — bot an einem Beethoven-Abend mit der „Neunten Symphonie" eine im ganzen weit unter Mittelmaß befindliche Leistung, während die Aufführung des Mendelssohnschen „Elias" im Verein für klassischen Chorgesang unter Hans Dorner in jeder Hinsicht befriedigen konnte. — An einem Richard Strauß-Abend des Orchestervereins bewies Wilhelm Bruch mit „Heldenleben" und „Zarathustra" wieder, wie schon oft, daß ihm moderne Musik besser liegt als klassische. Dr. Steinhardt

SCHWERIN: Im Konzertsaal des Hoftheaters stellte sich der neue Konzertmeister Walter Sommer als Solist vor; er gewann sich sofort die Sympathie der Schweriner. Im Perzina-Saal sind in diesem Winter zum erstenmal Kammermusik-Abende in interessanter Abwechselung eingerichtet. Das Wille-Quartett aus Dresden machte den Anfang. Ella Kruse-Tiburtius sang sehr schön in einem Konzert, in dem Wilhelm Furtwängler (Klavier) und Janò Szanto (Violine) eine originelle Sonate César Franck's hervorragend spielten. Karl Mayer trat in einem Lieder- und Balladenabend in alter Frische auf; er wendet sich jetzt mit Vorliebe dem Melodrama zu. Walter Matthëi und Else Matthëi-Emge gaben einen hübschen Duettenabend. Zwei junge Künstlerinnen, Elisabeth Schaller-Lang und Irene Weitbrecht, zeigten tüchtige Schulung in Spiel und Gesang. Aline Friede kam zu einem Liederabend und weckte Erinnerungen an die einst so gefeierte Brünnhilde.

Gustian Kubach

WEIMAR: Bis jetzt durften wir die beiden ersten Abonnementskonzerte des Hoftheaters unter der Leitung Raabes genießen. Das erste Konzert brachte in teilweise recht flotten Tempi Haydns D-dur Symphonie No. 14, Mozarts D-dur Symphonie ohne Menuett und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beethovens „Eroica". Das zweite Konzert war in seinem ersten Teile auf einen burlesken Ton gestimmt und machte uns mit Hugo Kauns symphonischer Dichtung „Falstaff" und zwei Kompositionen Bottesini's, die dem Meister des Kontrabasses Herrn Goedecke (Berlin) im Verein mit Konzertmeister Reitz Gelegenheit gaben, ihr virtuoses Können im glänzendsten Lichte zu zeigen, bekannt. Liszts Erste Rhapsodie und Brahms' Zweite Symphonie ergänzten das Programm. — Nach dem Grundsatz „audacem fortuna juvat" vereinigte sich die Liedertafel mit dem Männergesangverein Erfurt unter ihrem strebsamen Dirigenten Thienel zu einer unter den gegebenen Verhältnissen achtunggebietenden Aufführung von Hegars opernhaft anmutendem Oratorium „Manasse". Der fünfhundert Personen zählende Chor wies viele Statisten auf. Das Orchester genügte nicht. — Einen wirklich ungetrübten Genuß vermittelte der bescheidene Bruno Hinze-Reinhold mit der Wiedergabe der Sonaten von Brahms in f, Schumann in fis und Chopin in h. — Der jugendlichen Pianistin Lili Kroeber-Asche fehlt vorläufig noch die persönliche Note. Immerhin darf man ihrer Weiterentwickelung mit Interesse entgegensehen. — Der erste Abend der Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst ließ nur „Weimarische Komponisten" zu Worte kommen. Als Uraufführungen wurden ein Streichquartett in h von Carl Rorich op. 40 und eine Cellosonate von H. Keller op. 4 geboten; außerdem Lieder von Rösel, Urtel und Lewin. Ausführende waren das Gewandhaus-Quartett und Käte Hörder aus Berlin. — Der Liederabend Selma vom Scheidts, der Violinabend des Ehepaares Petschnikoff und der Klavierabend Lambrinos fanden vor ausverkauftem und beifallsfreudigstem Hause statt. Carl Rorich

ZÜRICH: Das diesjährige Extrakonzert war ausschließlich hiesigen Komponisten gewidmet. Die abgerundetste Leistung waren die vier Narrenlieder von Oskar Ulmer. Freilich fehlt den Liedern (mit Ausnahme des tief empfundenen melodischen „Herbstliedes") die eigentliche Gesangsstimme; der Text kann wie durch Ulmer oder beliebig anders intoniert werden; darauf kam es hier nicht an, aber die Gedichte (von Otto Julius Bierbaum) erhalten durch die Orchestereinkleidung und im Rhythmus eine charakteristische Vertonung, die beinahe überall auf das glänzendste durchgeführt ist. Bewundernswürdig ist die Abwechselung, die der Komponist seinen Gesängen trotz der durchgeführten Capriccioart zu verleihen wußte. In der natürlichen Charakteristik leistet noch nicht ebensoviel Robert Denzler; auch ist seine Abhängigkeit von anderen (z. B. von Strauß) noch deutlicher erkennbar, aber er überragte alle Produktionen des Abends durch die klare und gleichzeitig großzügige Durchführung des Themas; auch er beherrscht die Instrumentation mit schöner Sicherheit. Der erste und dritte Teil seiner „Symphonischen Phantasie (frei nach Goethes „Totentanz") für Orchester" sind nicht bloß vielversprechende Proben des jungen Künstlers, sondern schon etwas wirklich Ganzes, während im Schluß für wenig Inhalt noch viel zu oft musikalisch unbegründete Mittel verwertet werden. Von Engelbert Röntgen wurden zwei Sätze seiner Zweiten Symphonie aufgeführt; sie hinterließen keinen nachhaltigen Eindruck. Röntgens frühere Kompositionen (Streichquartett!) sind durchaus wertvoller. Eine Zumutung an den Geiger (W. de Boer) war das Violinkonzert von Hermann v. Glenk, wohl eines der nichtssagendsten Werke, die jemals für dieses Instrument geschrieben wurden, eine Unmasse sporadischer Gedankensplitter mit viel Gedudel. Die gründliche, feine Einstudierung sämtlicher Werke war das Verdienst Volkmar Andreaes. Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Porträt von Julius Rietz (geboren am 28. Dezember 1812 in Berlin) stammt aus der Mitte der sechziger Jahre, also aus der Zeit, da der Künstler Hofkapellmeister in Dresden war.

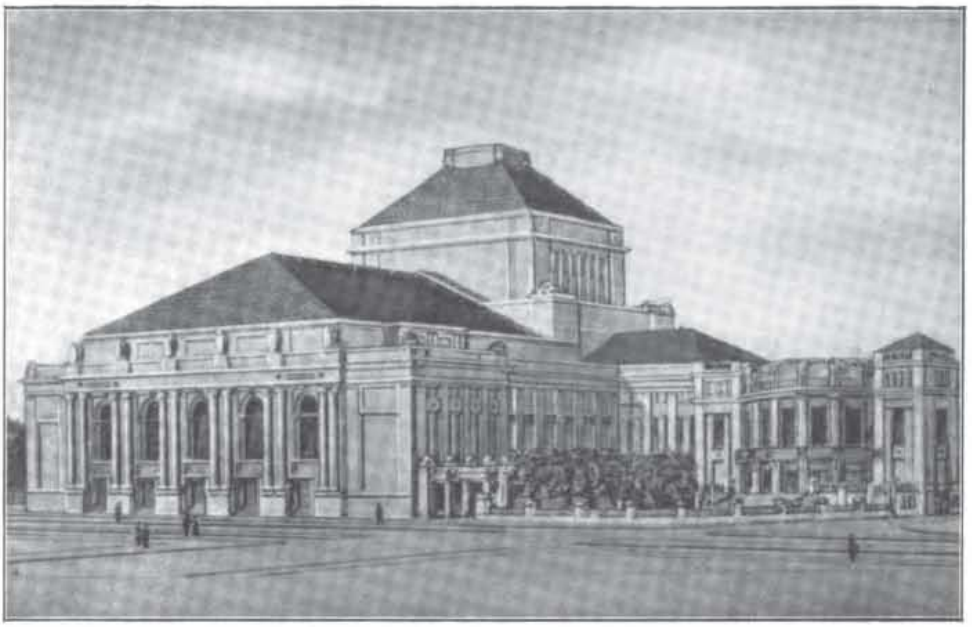
Unsere kürzlich veröffentlichten Abbildungen neuer Theater ergänzen wir heute durch zwei Ansichten des unlängst eröffneten Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, einer Schöpfung von Stadtbaurat Heinrich Seeling.

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Schuster & Loeffler entnehmen wir der auf S. 358 ff. eingehend besprochenen Schrift „Richard Wagner und die Frauen" von Julius Kapp einige Porträts von Frauen, die um ihrer Beziehungen zu Wagner willen allgemeines Interesse beanspruchen dürfen. Es sind dies: Gräfin Jenny Raimann-Erdödy geb. Pachta, die Familie Albert Wagner, Alwine Frommann, Jessie Laussot, Emilie Heim, Eliza Wille, Mathilde Maier, Friederike Meyer, Mathilde Wesendonk, Cosima Wagner. Die Porträts von Alwine Frommann, Mathilde Maier und Friederike Meyer sind in dem Kappschen Buche zum ersten Male veröffentlicht worden.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107[I]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ENTWURF ZUM NEUEN „DEUTSCHEN OPERNHAUS“
IN CHARLOTTENBURG



DAS NEUE „DEUTSCHE OPERNHAUS“ IN CHARLOTTENBURG
Erbaut von Heinrich Seeling

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



GRÄFIN JENNY RAIMANN-ERDÖDY
geb. Pachta
im Alter



ALBERT WAGNER MIT SEINER FRAU (geb. Grollmann) UND SEINEN TÖCHTERN JOHANNA, FRANZISKA UND MARIE

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



JESSIE LAUSSOT



EMILIE HEIM



ELIZA WILLE



ALWINE FROMMANN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRIEDERIKE MEYER



MATHILDE MAIER

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



MATHILDE WESENDONK

Gemälde von Dorner



COSIMA WAGNER

Gemälde von Franz von Lenbach

U of M

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

GENERAL LIBRARY
JAN -9 1913

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 6

VERLAG SCHUSTER & LOFFLER · BERLIN · W · 57

12 · JAHRG · DEZEMBER 1912

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

NEW YORK | HOF-PIANO-FABRIKEN | LONDON

HAMBURG — JUNGFERNSTIEG 34



BERLIN W — KÖNIGGRÄTZERSTR. 6

Flügel · Pianinos

in höchster Vollendung · 150000 im Gebrauch

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters. **EUGEN D'ALBERT**

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt. **TERESA CARREÑO**

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen. **I. J. PADEREWSKI**

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß. **SOFIE MENTER**

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schweigen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel. **ERNESTINE SCHUMANN-HEINK**

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente. **Prof. MAX REGER**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte. **JOSEF HOFMANN**

Vertreter für Rußland:

Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg

Moskau, Riga

Katalog durch die Fabrik, Hamburg 6

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

Soeben erschienen:

AKKORDE

Gesammelte Aufsätze von **Felix Weingartner**

Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

Unter den zahlreichen Aufsätzen, die Felix Weingartner in Zeitschriften veröffentlicht hat, hat er jetzt eine Auswahl getroffen und unter dem Gesamttitel „Akkorde" zusammengefaßt. Mit dem ihm eigenen Freimut berührt er die verschiedensten Zweige unseres musikalischen Lebens. Nicht selten wird ein polemischer Ton angeschlagen, während andererseits an vielen Stellen ein gesunder Humor durchbricht und auch der schlichten Plauderei ein Platz eingeräumt ist. Gleich den Eingangsartikel, der die Begegnung mit einer Dame schildert, die Beethoven noch gesehen, und die in der allerersten Aufführung der Neunten Symphonie mitgesungen hat, wird man schwer ohne Rührung lesen können. Nur der geringste Teil der Aufsätze berührt theoretische Fragen; die meisten wenden sich an das allgemeine künstlerische Interesse, so daß dieses Buch auch dem Nichtfachmann eine willkommene Anregung bietet. Den Nachtrag bilden einige Gelegenheitsgedichte, von denen namentlich „Mozarts Herkunft" schon bei seinem ersten Erscheinen viel Beifall gefunden hat und bei Mozart-Feiern auch öffentlich vorgetragen worden ist. Es ist zu erwarten, daß das neue Werk Felix Weingartners, der sich in den letzten Jahren auch als Schriftsteller einen bedeutenden Namen gemacht hat, die Aufmerksamkeit des Publikums in ganz besonderer Weise finden wird.

Früher erschienen von **Felix Weingartner:**

Bayreuth (1876—1896). Geh. 1.50 M., geb. 2.50 M.

Faust. Textbuch. Zwei Teile geh. je 80 Pfg., in einem Bande geh. 1.50 M., geb. 2 M.

Golgatha. Ein Drama in zwei Teilen. Geh. 5 M., geb. 6 M.

Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Geh. 5 M., geb. 6 M.

Die Symphonie nach Beethoven. Geh. 2 M., geb. 3 M.

Über das Dirigieren. Geh. 1.50 M., geb. 2.50 M.

Musikalische Walpurgisnacht.
In Pappband 2 M.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In unserer Biographien-Sammlung „Berühmte Musiker" sind soeben erschienen (Einbände nach Professor Tiemann):

Richard Wagner Von Dr. Richard Batka

Eine Lebensbeschreibung des Meisters nebst Einführung in seine Werke

Mit 160 Illustrationen, Porträts, Faksimiles von Noten und Handschriften, Notenbeispielen, Kunstbeilagen u. v. a.

Geschenkband mit Goldschnitt M. 5.—; Liebhaberausgabe M. 7.50

Mozart Von Dr. Leopold Schmidt

Eine Lebensbeschreibung des Meisters nebst Einführung in seine Werke

Mit vielen Illustrationen, Porträts, Faksimiles von Noten und Handschriften, Notenbeispielen, Kunstbeilagen u. v. a.

Geschenkband mit Goldschnitt M. 5.—; Liebhaberausgabe M. 7.50

Joh. Seb. Bach Von Prof. Dr. Heinrich Reimann

Eine Lebensbeschreibung des Meisters nebst Einführung in seine Werke

Mit vielen Illustrationen, Porträts, Faksimiles von Noten und Handschriften, Notenbeispielen, Kunstbeilagen u. v. a.

Geschenkband mit Goldschnitt M. 5.—; Liebhaberausgabe M. 7.50

Beethoven Von Dr. Theodor von Frimmel

Eine Lebensbeschreibung nebst Einführung in die Werke des Meisters

16. bis 20. Tausend. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit vielen Porträts, Faksimiles, Notenbeispielen, Kunstbeilagen u. v. a.

Geschenkband mit Goldschnitt M. 5.—; Liebhaberausgabe M. 7.50

Die Namen der Herausgeber dieser

4 neuen illustrierten Biographien

erübrigen jede weitere Empfehlung.

Früher erschienen in der Biographien-Sammlung „Berühmte Musiker" folgende Bände:

In Geschenkband mit Goldschnitt M. 4.—; Liebhaberausgabe nach Prof. Eckmann M. 6.—

Brahms / Händel / Haydn / Löwe / Weber / Saint-Saëns / Lortzing / Jensen / Verdi Tschaikowski / Marschner / Schubert / Schumann / Chopin / Mendelssohn-Bartholdy

Prospekte gratis und franko

Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) G. m. b. H., **Berlin W. 35**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zwei hochbegabte jugendliche Komponisten!

E. W. KORNGOLD

(geboren 29. Mai 1897)

U.-E.-Nr. 2766 **Klaviertrio** op. 1 (mit Stimmen) . . . . . Mk. 8.—
U.-E.-Nr. 2996 dasselbe, Taschenpartitur 16° . . . . . Mk. 2.—
U.-E.-Nr. 2767 dasselbe, Bearbeitung für Klavier zu vier Händen . . . . . Mk. 8.—

Wiederholt mit bedeutendem Erfolge aufgeführt!

U.-E.-Nr. 2765 **Klaviersonate D moll** . . . . . Mk. 2.50

Im Repertoire erster Klaviervirtuosen!

„Der Schneemann", Pantomime

Vollständiger Klavierauszug, Einzelnummern und Arrangements für Klavier, Klavier und Violine, Klavier und Violoncello, sowie für großes, kleines und Salonorchester.

Dauererfolg an der Wiener Hofoper; aufgeführt an zahlreichen deutschen und österreichischen Bühnen; Aufführungen in Berlin, Hamburg, Köln, Königsberg u. v. a. bevorstehend!

GEORG SZÉLL

(geboren 7. Juni 1897)

Klavierquintett E dur op. 2

U.-E.-Nr. 3694 . . . . . Mk. 10.—

Durchschlagender Erfolg anläßlich der Wiener Uraufführung durch das Rosé-Quartett und den Komponisten im Februar 1912 und der kürzlichen Wiederholung des Werkes im Wiener Tonkünstlerverein.

Fremdenblatt, Wien: . . . ein entschiedenes, **ungewöhnlich früh sich entwickelndes Talent**, dem man den **stürmischen Beifall**, den es erhielt, zur Aufmunterung wohl gönnen darf, und um dessen Laufbahn einem nicht bange sein kann. . . .

Der Morgen: . . . ein gesunder Musiksinn, der herzhaft musiziert und die vielen hübschen Einfälle zu einem harmonischen Gesamtbild ordnet. . . .

Neue Freie Presse: . . . Das Klavierquintett in Edur weist als wesentliche Vorzüge klare Gliederung und prägnante Formulierung einfacher Gedanken auf. . . . Georg Széll konnte nach jedem Satz für **stürmischen Beifall** danken.

Neues Wiener Tagblatt: . . . Sehr talentvoll und vielversprechend. . . .

Wiener Extrablatt: . . . alles deutet auf eine **musikalische Vollnatur**, deren innere Stimmen und Stimmungen kraftvoll und elementar nach außen treiben. . . . Im ganzen also eine neuerliche Talentprobe, die für die Zukunft des durch und durch musikalischen Knaben das Allerschönste erhoffen läßt.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Universal-Edition A.-G., Leipzig-Wien

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NOVA SIMROCK

Herbst 1-9-1-2

Für gemischten Chor

Brahms, Johannes, Deutsche Volkslieder, vierstimmig eingerichtet von Karl Heile. M.
Auswahl: Nr. 1. Erlaube mir, fein's Mädchen. — Nr. 2. Gar lieblich hat sich gesellet. — Nr. 3. Die Sonne scheint nicht mehr. — Nr. 4. Da unten im Tale. — Nr. 5. Schwesterlein. — Nr. 6. Mir ist ein schön's braun's Maidelein. — Nr. 7. Mein Mädel hat einen Rosenmund. — Nr. 8. Ich stand auf hohem Berge. — Nr. 9. All mein Gedanken. — Nr. 10. Dort in den Weiden steht ein Haus. — Nr. 11. Es steht ein' Lind'. — Nr. 12. In stiller Nacht. Partitur . . . . . à 0.60
Stimmen (jede 15 Pfg.) . . . . . Satz à 0.60

Gernsheim, Friedr., op. 84. Zwei geistliche Gesänge (achtstimmig). Nr. 1. Ave Maria, Offertorium zum Marienfest. Nr. 2. Terra tremuit, Offertorium zum Ostersonntag. Partitur à M. 1.50. Stimmen (jede 30 Pfg.) . . . . . Satz à 2.40

Für Männerchor

Stange, Max, Zwei Gesänge:
1. Frohlocket dem Herrn alle Völker. (Nach Worten der Heiligen Schrift). Partitur . . 2.—
Stimmen (jede 50 Pfg.) . . . . . 2.—
2. Gebet. (Julius Sturm). Partitur M. 1.—. Stimmen (jede 30 Pfg.) 1.20

Musikverlag N. Simrock G. m. b. H, Berlin W, Tauentzienstr. 7b

RUSSISCHER MUSIKVERLAG

G. M. B. H.

GEGRÜNDET VON S. u. N. KUSSEWITZKY

MOSKAU SCHMIEDEBRÜCKE 6 — **BERLIN** SW 11, DESSAUER STRASSE 17 — **ST. PETERSBURG** MORSKAJA 11

ZUR BEVORSTEHENDEN ERST-AUFFÜHRUNG IN BERLIN:

RUSSISCHES BALLETT

(DIREKTION S. DE DJAGHILEW)

ANFANG DEZEMBER 1912 IM KROLL'SCHEN THEATER

PETRUSCHKA

BURLESKE-SCENEN IN VIER BILDERN

VON

IGOR STRAWINSKY

ORCHESTER-PARTITUR — KLAVIER-AUSZUG ZU 4 HÄNDEN

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzertbureau EMIL GUTMANN, Berlin-München

EMIL TELMÁNYI, Violinvirtuose

Freie Presse: Die zweite Nummer des Programms brachte Saint-Saëns' H-moll-Violinkonzert, als dessen Interpret **einer der hervorragendsten Vertreter der jüngeren Geigergeneration** fungierte: Emil Telmányi. Der junge Künstler bot mit der Wiedergabe des einzigschönen Werkes, in dessen Andantinosatz man den melodischen Gesang Mozarts zu vernehmen glaubt, **schlechthin Vollendetes.** In der zauberhaften Reinheit der Flageolettöne am Schluß des erwähnten Satzes **dürfte er unerreicht sein;** aber auch in jeder anderen Beziehung dokumentierte er überall eine **echte, große Künstlernatur,** die mit Liebe und Hingabe sich ganz in die gestellte Aufgabe vertieft und sie mit vollem Ernst zu lösen bestrebt ist. Daß **solch hohe Kunst rauschenden Beifall** fand, ist erklärlich.

Schweimer Tageblatt: . . . erregte mit seinen Leistungen **Aufsehen** und **entfesselte Stürme des Beifalls.** Er hat das Zeug dazu, **einer der ganz Großen** zu werden. Ein **feuriges, hinreißendes Temperament,** das er jedoch in den künstlerischen Zügeln einer virtuosen technischen Fertigkeit zu halten versteht. Wohl verschmäht er nicht die äußerlichen Mittel der sogenannten Blender, er hegt ein besonderes Faible für die Flageolettöne, die er mit **geradezu faszinierenden Reizen** ausstattet, aber er baut das phantastische Zauberreich seines Spiels doch auf der soliden Grundlage **eines tüchtigen Könnens** auf. Die schmelzende, schmiegende Sinnlichkeit, die verhaltene Glut eines Saint-Saëns liegt seinem Empfinden ganz besonders, und das melodievolle H-moll-Konzert dieses rassevollen Franzosen haben die Besucher der Volkschor-Symphoniekonzerte kaum eindringlicher, kaum erschöpfender erlebt, als in der Ausdeutung Telmányis, der den Beifallsjubel mit der Extragabe der gefürchteten Es-dur-Etüde von Paganini beschwichtigen mußte.

IDUNA CHOINANUS, Mezzosopran

Leipziger Neueste Nachrichten: . . . sie trat gestern mit allen Merkmalen eines grundsätzlichen Umstudierens vor die Hörer, und zwar eines **glänzend gelungenen.** Durch volle zwei Oktaven (vom tiefen bis zum hohen As) spricht ihr Organ nun **gleichmäßig klangvoll, frisch und weich an,** und die beste Probe für den nur zu seinem Gewinn durchgeführten Ausgleich der Register bot das Programm von 20 Liedern, darunter sehr anspruchsvolle, deren letztes noch keine Spur von Ermüdung zeigte. Ebendieser Ausgleich mit seiner **wohltuenden Harmonie** aller Lagen weist der Künstlerin jetzt als ihr eigentlichstes Gebiet die Lyrik zu. Fünf überaus feine, knapp gehaltene Stimmungsbilder von Richard Wetz und eine feinsinnige Auswahl von Schubert, Hugo Wolf und Brahms brachten ihr durch die genannten **Vorzüge des Tones, die Liebenswürdigkeit und Vornehmheit der Auffassung** und die **nie versagende Wärme des Ausdrucks** reiche Beifallsehren. Auch in ihrer neuen Eigenart **gehört sie** zu den **berufensten** und **anziehendsten Liedersängerinnen,** die wir besitzen.

MELANIE MICHAELIS, Violinvirtuosin

Pressestimmen

über ihr jüngstes Auftreten in Nürnberg, 4. November, Symphonie-Konzert des Philharmonischen Orchesters.

Fränkischer Kurier . . . **Der Beifall am Schluß galt ausschließlich** der wackeren Interpretin **Melanie Michaelis,** die durch **gediegene Auffassung** und **fein gepflegte Technik imponierte** und eine erstaunliche Gedächtnisleistung vollführte.

Generalanzeiger . . . wenn gleichwohl der **Applaus** des überfüllten Saales ein **ungewöhnlich reicher und nachhaltiger** war, so galt er zweifellos mehr der **trefflichen Geigerin** als der Komposition. Frl. Michaelis bewältigte die technisch sehr schwierige Aufgabe glänzend.

Stadtzeitung. Die Solistin zeigte eine **brillante Technik,** die es ihr ermöglichte, dem Konzert zu starkem Beifall zu verhelfen. Das Verdienst gebührt jedoch zweifellos ihrem Spiele.

Alle Zuschriften an:

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN, BERLIN W 35, Karlsbad 33.

Telegramme: **Konzertgutmann** — Telephon: **Amt Lützow 4192 und 4047.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Eine kostbare Musikgeschichte in Bildern."
Breslauer Zeitung.

„Ein Werk von ganz hervorragendem Wert."
Hannoverscher Courier.

„Eine künstlerische Tat!"
Saale-Zeitung.

„Ein Prachtwerk ersten Ranges."
Literarischer Handweiser.

Das Geschenkwerk für die musikliebende Welt, eine Fundgrube edelster Anregung, eine Notwendigkeit für jeden Studierenden.

BILDE

zur Musi
von Bach

Herausgegeben vo

Nur gebu

Museum und Musikgeschichte
graphisches Orientierungsmat
biet

Panorama v

in Porträts, Kompositionen, Bri
Geburtshäusern, Wohnstätten
Plaketten un

die Geschichte d

SCHUSTER & LOE

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ATLAS

schichte
s Strauß

USTAV KANTH

12 Mark

rätwerk und Lexikon, ikono-
d Nachschlagebuch zugleich,
es

1500 Bildern

andschriftlichen Dokumenten,
kmälern, Büsten, Medaillen,
ren Stücken

nodernen Musik

ER, BERLIN W 57

„Die Ausstattung ist wahrhaft glänzend."
Wiesbadener Tageblatt.

„Der Preis ist lächerlich gering."
Dresdener Nachrichten.

„Der pädagogische Wert ist erstaunlich."
Leipziger Zeitung.

„Ein großartiges Unternehmen."
Breslauer Morgenzeitung.

Das imposante Werk wird auf Wunsch von jeder gut geleiteten Buch- und Musikalienhandlung bereitwilligst zur Ansicht vorgelegt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schott's Geschenk-Bände

Wertvoller Inhalt * Vornehme Ausstattung
Geschmackvolle billige Einbände

Richard Wagner Klavier-Auszüge

in Schott's Original-Einbänden

(Ring, Meistersinger, Parsifal, Lohengrin, Tristan und Isolde)

2 händig: brosch. . . . . à M. 2.— bis M. 4.—
mit Gesang: brosch. . . . . à M. 3.— bis M. 5.—
Schott's Original-Einbände . . . . . M. 1.— und M. 2.—

Für Klavierspieler

EDITION SCHOTT (lt. Verzeichnis) in Schott's Original-Einband pro Band M. 1.— mehr.

WAGNER-ALBUM. Ring, Meistersinger, Parsifal, Lohengrin, Tristan M. 3.50, gebunden M. 5.—.

SPICKER-AUSZÜGE. Ring — Meistersinger — Parsifal. Gekürzte 2 händige Klavierauszüge mit hinzugefügtem Text (Führer durch die Opern) ca. 60 Seiten brosch. à M. 1.50, gebunden à M. 2.30.

JUGEND-ALBUM (soeben erschienen) eine Sammlung leicht — mittelschwerer Vortragsstücke moderner Autoren (zum größten Teil erstmalig veröffentlicht) brosch. M. 3.—, gebunden M. 4.—.

SAUER-ALBUM 3 Bände (soeben erschienen). Die von Emil Sauer überall gespielten berühmt gewordenen Konzert-Etüden sind nun auch in Bänden erschienen; ein begehrenswertes Geschenk für alle Klavierstudierenden.
brosch. à M. 4.—, gebunden à M. 5.—.

MAC DOWELL op. 51. Amerikanische Wald-Idyllen (ein Zyklus von Tonpoesien) . . . . . M. 4.—
op. 55. Seebilder (ein Zyklus v. Tonpoesien) M. 4.—
Die beiden Werke gehören zu den meist gespielten Klavierkompositionen und dürfen in keiner Bibliothek fehlen.

Für Wagnerfreunde und Autographensammler

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG.
Dichtung (Erste Fassung) nach der Originalhandschrift Richards Wagner's faksimiliert.
Briefquart. Elegant gebunden netto M. 6.—.

Für Violinisten

EDITION SCHOTT (lt. Verzeichnis) in Schott's Original-Einband pro Band M. 1.— mehr.

DIE GOLDENE GEIGE, die bekannte Sammlung von Violinerfolgen für Violine und Klavier, der dritte Band soeben erschienen. Die beiden ersten Bände in über 60000 Exemplaren verkauft. — **Für alle Violinspieler.**
à M. 3.—, gebunden à M. 4.—.
Für Violinsolo à M. 1.20 soeben erschienen.

BURMESTER-ALBUM: „Alte Weisen", die Schlager seines Konzert-Repertoires (Violine und Klavier)
4 Bände (je 6 Stück) à M. 3.—, gebunden à M. 4.—.

Für Sänger und Sängerinnen

BEL CANTO. Eine Sammlung von 26 bis heute unveröffentlichten Perlen italienischer Opern-Arien des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Ein kostbares Werk für Sänger und Sängerinnen.
2 Bände à M. 2.50, gebunden à M. 3.50.

RICHARD WAGNER: „Opern-Gesangs-Album", die beliebtesten Gesänge a. sämtlichen 11 Musikdramen.
Für Männerstimme hoch und tief, geb. à M. 3.—,
Für Frauenstimme hoch und tief, geb. à M. 3.—.

Für Kinder

UNSER LIEDERBUCH. Das beliebte Buch der Kinder. Illustriert von Zumbusch. 2 Bände geb. à M. 5.—.

Für Musikfreunde

ORCHESTER-PARTITUREN in Klein-Format.
R. WAGNER, Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Parsifal
à M. 12.—, elegant gebunden M. 14.—.
E. HUMPERDINCK, Hänsel und Gretel M. 20.— elegant gebunden M. 22.—.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung.

B. SCHOTT'S SÖHNE :: MAINZ-LEIPZIG

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Sirocco“, Text von Karl von Levetzow und Leo Feld.

Michael Ippolitow-Iwanow: „Assja“, Buch nach der Iwan Turgenjew'schen Novelle gleichen Namens, wird in Charkow zum ersten Male in Szene gehen.

Roderich von Mojsisovics: „Tantchen Rosmarin“, eine vieraktige heitere Oper, Text von Karl Hans Strobl, erlebt in diesem Monat am Brünner Stadttheater ihre Uraufführung.

Hermann W. von Waltershausen: „Azis und Azisa“ betitelt sich eine musikalische Tragödie, deren Stoff einem Märchen aus „Tausendundeine Nacht“ entnommen ist.

Ermanno Wolf-Ferrari: „Die Liebe als Arzt“, Buch nach dem Lustspiel von Molière.

OPERNREPERTOIRE

Mailand: Im Teatro Lirico fand die erste Aufführung von Ruggiero Leoncavallo's „Zigeuner“ in Italien statt und erzielte starken Erfolg.

Prag: „Zlatorog“, eine Balletpantomime nach Baumbachs Epos von S. von Zunkovic, Musik von Erich J. Wolff, wurde vom Königlich Böhmischen Nationaltheater zur Aufführung angenommen. Die Premiere findet im Laufe des Januar 1913 unter musikalischer Leitung von Direktor Kovarovic statt.

Stuttgart: Das Hoftheater hat „Die Schneekönigin“, ein Bühnenmärchen in fünf Bildern, Dichtung und Musik von Paul Alexander Schettler, zur Uraufführung angenommen.

KONZERTE

Gablonz a. N.: Der Gablonzer „Liederkranz“ brachte am 24. November unter Leitung von Josef Reinl das Oratorium „Das Licht“ für Solostimmen, gemischten Chor und großes Orchester von Karl Adolf Lorenz zur Aufführung. Solisten: B. Wilschke-Padewig, Anna Hardorff, Max Rothenbücher. Orchester: Kapelle des k. u. k. Infanterie-Regiments No. 74.

Hamburg: Die Gedächtnisfeier für Hebbel am 15. März wird eingeleitet mit dem Hebbelschen „Requiem“ in der Komposition von Arnold Ebel, das durch den Chor der Musikgesellschaft Hamburg unter John Julia Scheffler und das verstärkte Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde zur Aufführung gebracht wird. Nach der Ebel-Hebbelschen Kantate „Die Weihe der Nacht“ folgt als Abschluß der Feier, deren Mittelpunkt die Würdigung des Dichters durch Richard Maria Werner (Wien) bildet, die Aufführung des zweiaktigen Hebbelschen Dramas „Michel Angelo“.

Jena: In der ersten Akademischen Kammermusik hatten wir das Vergnügen, ein bisher unbekannt gebliebenes Werk Beethovens zu hören: Variationen über die Mozartsche Melodie „Reich mir die Hand, mein Leben“ für zwei Oboen und Englisch Horn. Das fein gearbeitete und außerordentlich ansprechende Stück ist am 23. Dezember 1797

Hoflieferant Gegr. 1880.

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ausgezeichnet mit höchsten Preisen.

Th. Mannborg

Hof-Harmonium-Fabrik.



Harmoniums von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken in höchster Vollendung

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Rochstraße 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION

Soeben erschienen! Soeben erschienen!

Folgende neue Arrangements, die in Musikerkreisen sicher mit Freuden begrüßt werden dürften, wurden von dem bekannten Arrangeur **Ludwig Sauer** herausgegeben:

Richard Wagner

Rienzi

Gebet des Rienzi für Horn und Pianoforte . . . . . M. 1.— n.

Chor und Solo der Friedensboten. Oboe und Pianoforte . . . . . „ 1.— n.
— do. für Klarinette A u. Pianoforte „ 1.— n.

Kriegsmarsch und Schlachthymne für Trompete in B und Pianoforte . . . . . „ 1.— n.

Tannhäuser

Lied des Hirten für Oboe und Pianoforte . . . . . „ 1.— n.
— do. Klarinette B und Pianoforte „ 1.— n.

Lied an den Abendstern für Horn und Pianoforte . . . . „ 1.— n.
— do Posaune und Pianoforte . „ 1.— n.
— do. Fagott und Pianoforte . . „ 1.— n.

Gebet der Elisabeth für Klarinette B und Pianoforte . . . „ 1.— n.
— do. für Oboe und Pianoforte . „ 1.— n.

Pilgerchor (Beglückt darf nun) für Horn und Pianoforte „ 1.— n.
— do. für Posaune und Pianoforte „ 1.— n.
— do. für Fagott und Pianoforte „ 1.— n.

Weitere Arrangements aus **„Fliegender Holländer"** folgen in Kürze.

Bei Voreinsendung des Betrages :-: portofreie Zusendung :-:

C. F. SCHMIDT,
Musikalienhandlung und Verlag
Heilbronn a. N.

in Wien einmal gespielt worden. 1822 hat Beethoven es dem Petersschen Verlag in Leipzig angeboten, die Verhandlungen führten aber zu keinem Resultat, und so blieb das Stück ungedruckt. Prof. Stein hat es nun für die Aufführung und den Druck bearbeitet. Gespielt wurde es hier unter lebhaftem Beifall von den Weimarer Kammermusikern Abbaß, Geist und Bechler.

Tsingtau: Im 1. Symphoniekonzert der Kapelle des III. Seebataillons kamen unter O. K. Willes Leitung zu Gehör: Spinelli (Vorspiel zum 3. Akt der Oper „A basso porto"), Charpentier („Impressions d'Italie"), Liszt (DanteSymphonie).

Zwickau: Im 48. Orgelkonzert des Organisten Paul Gerhardt gelangten drei Choral-Stimmungsbilder für Orgel von Bruno Weigl (Brünn) und eine groß angelegte symphonische Dichtung für Orgel „Totenfeier" vom Konzertgeber mit großem Erfolg zur Uraufführung in Deutschland.

TAGESCHRONIK

Ein Brahms-Manuskript mit acht ungedruckten Liedern. In den Sammlungen des Herrn Albert Bovet wurde ein sehr wertvolles Manuskript von der Hand Johannes Brahms' aufgefunden, das neben einer großen Zahl bereits bekannter Lieder acht Lieder enthält, die noch vollständig ungedruckt sind. Das Heft, das einen Umfang von 34 Seiten hat, ist ein eigenhändiges vollständiges Manuskript von Brahms, das von Klara Schumann mit der Aufschrift „Lieder" versehen worden ist. Das kostbare Manuskript enthält 33 deutsche Volkslieder, von denen 29 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und vier für gemischten Chor a cappella gesetzt sind. Wertvoll sind auch die schon bekannten Lieder insofern, als keines der im Manuskript vorkommenden Lieder vollständig mit der gedruckten Fassung übereinstimmt. Vielfach sind die Lieder in eine andere Tonart transponiert, und die Begleitung ist stets eine andere, als die der gedruckten Ausgabe. Acht der Lieder, die sich im Manuskript befinden, sind aber überhaupt noch nicht gedruckt. Es handelt sich dabei um die folgenden: 1. „Die Schnürbrust" („Die Maid, sie wollt' 'nen Buhlen wert"), 2. „Auf, gebet uns das Pfingstei", 3. „Die heilige Elisabeth" („Die heilige Elisabeth an ihrem Hochzeitsfeste"), 4. „Der Englische Gruß" („Gegrüßet Maria, du Mutter der Gnade"). Diese Fassung weicht von der anderen Ver onung des „Englischen Grußes" durch Brahms ab. 5. „Ich stund an einem Morgen", 6. „Die beiden Königskinder" („Ach, Elselein, liebes Elselein"), 7. „Der getreue Eckardt" („In der finstern Mitternacht"), Original und Transposition, und 8. „Altdeutsches Kampflied" („Wir stehen hier zur Schlacht bereit"), vierstimmiger Chor und Solo.

Der interessante Fremde. Der russische Staatsmann und Schriftsteller A. F. Koni erzählt in seinen kürzlich erschienenen Erinnerungen folgendes: Es war in Neapel, im Hotel Viktoria auf der Santa Lucia, wo ich mit meinem Freunde zusammengekommen war. Infolge der früheren Herbstsaison waren nur noch wenige Fremde da. An einem Ende der Tafel saßen gewöhnlich wir,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein sehr nervöser englischer Pastor und ein amerikanisches Ehepaar, das immer irgendwohin eilte und nie das Ende der Mahlzeiten zu Frühstück und zu Mittag abwarten konnte. Am anderen Ende saß eine zahlreiche Familie, bestehend aus zwei Damen, größeren Kindern und einem alten Herrn mit einem durchdringenden Herrscherblick unter den aschgrauen Augenbrauen, mit scharf umrissener Nase, dünnen Lippen und vortretendem Kinn. Ohne sich vor den Anwesenden zu genieren, sprach er in einem gebieterischen Ton, war fortwährend mit etwas unzufrieden und schrie die Jugend und die Dienstboten an. Er schien in seiner Familie und in seiner Umgebung an das Herrschen gewöhnt zu sein und auch an die Anbetung. Der nervöse Pastor schrumpfte in sich zusammen bei seinen schroffen Ausdrücken und schaute schielend und feindlich nach ihm. Die Amerikaner schenkten ihm keine Aufmerksamkeit, und zweimal blieben wir an unserem Ende ganz allein. Einmal wandte sich der Alte mit einer Reihe von Fragen an mich, ob ich schon nach Capri gefahren sei, und ob die Fahrt dahin mit dem Dampfer bequem wäre. Die Fragen wurden mir in kurzem, beinahe gebieterischem Ton gestellt, worauf ich ebenso kurz und lakonisch geantwortet habe. Am fünften Tage nach meiner Ankunft begaben wir uns früh nach Pompeji und kehrten erst zu Mittag zurück. An der Treppe standen zwei Landauer, in denen der Alte mit seinen Familienmitgliedern, umgeben von kleinen Gepäckstücken, Platz genommen hatte. Trotz des heißen Wetters trug er ein dunkles Samtbarett, das, auf die Stirn herunterfallend, mit seinen Gesichtszügen sehr harmonierte und ihnen ein besonderes Relief gab. „Mein Gott!“ sagte ich, „ich habe dieses Gesicht irgendwo gesehen; wenn nicht in Wirklichkeit, dann auf dem Bilde! Ich habe ihn zweifellos gesehen, aber wer ist er?“ ... Währenddessen setzten sich die Wagen in Bewegung. Beim Vorbeifahren sah der Alte uns streng an und nickte leicht nach uns mit dem Kopfe. Der Portier sah unfreundlich den Abfahrenden nach. „Prego, il nome di questo straniero?“ fragte ich ihn. Der Portier sagte mir: „Un tedesco“, schlug langsam das Buch auf und las: „Signor Richardo Wagner.“

Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen. Unter dem Schutze des Prinzen und der Prinzessin Karl von Hohenzollern hat sich in Düsseldorf die „Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen, eingetragener Verein“ mit dem Sitze in Düsseldorf gebildet. Vorläufig ist der Verein in der Hauptsache auf Düsseldorf beschränkt; sobald er aber genügend erstarkt ist, soll die Gründung von Ortsgruppen in den beiden Schwesterprovinzen versucht werden. Die Gesellschaft will in erster Linie aufstrebenden jungen Künstlern es ermöglichen, ihre Kunst vor einer Zuhörerschaft von musikverständigen Personen zu erproben. Die großen Konzerte sind unbekannten Künstlern zumeist nicht zugänglich, und eigene Konzerte zu veranstalten, ist nur den Wohlhabenden möglich. Da will die Gesellschaft helfend eingreifen, indem sie alle drei bis vier Wochen Konzerte gibt, die

Friedrich Schwechten
Pianoforte-Fabrikant



Flügel und Pianos
Hervorragende Erzeugnisse
Solide Preise
Berlin SW 68/60, Wilhelmstr. 118,
an der Anhalt-Straße
Bitte genau Firma und Adresse zu beachten.

Neue Lieder
aus dem Verlage von
Ries & Erler in Berlin W 15

Dost, Walter. Op. 34. Lieder der Sehnsucht. Acht Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte M. 3,60
Fleischmann, Otto. Op. 53. Zwei Lieder. Gedichte von Heinrich Bredow. (No. 1. Wiegenlied. No. 2. Der dumme Peter.) Für eine Singstimme mit Pianoforte . . . . . M. 2.—
Fleischmann, Otto. Op. 54. Leise, ganz leise. Gedicht von Heinrich Bredow. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte . . . . . M. 2.—
Fleischmann, Otto. Op. 58. Neues Leben. Gedicht von Heinrich Bredow. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte . . . . . M. 1.—
Guttmann, Oskar. Op. 1. Heine-Lieder. Für eine Singst. u. Klav. (1904—1906) Heft I. M. 3.—
Guttmann, Oskar. Op. 2. Heine-Lieder. Für eine Singst. u. Klav. (1904—1907) Heft II. M. 3.—
Guttmann, Oskar. Op. 6. Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier (1911—1912) . . M. 2.50
Lewalter, Johann. Op. 65. Marias Wiegenlied. Gedicht von Johannes Weber. Geistliches Lied für eine Frauenstimme nebst einem Kehrreim für drei Engelstimmen mit Orgel oder Harmonium oder Pianoforte . . . . . netto M. 1.—
Jede Stimme extra . . . . . netto M. —.10
Reriab, Carl. Op. 39. Vater unser. Für Sopran, Alt und neuzeitliche Orgel . . . . . M. 3.50
Schmitz, Eugen. Op. 4. Ritter Olaf. Drei Romanzen, von Heinrich Heine, für Bariton und Pianoforte . . . . . M. 2.50
Schumann, Georg. Op. 56. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier.
Heft I. (No. 1. Guten Tag, Herr Gärtnersmann, No. 2. Liebesweh. No. 3. Ich wollt', ich läg' und schlief [Volkslieder].) . . . . . M. 2.—
Heft II. (No. 4. Treue Liebe. No. 5. Trutze nur. [Volkslieder]. No. 6. Sechse, sieben oder acht. [Ludwig Jacobowski].) . . . . . M. 2.—

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

August Förster

Pianofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen, **Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.**



25 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

ausübenden und schaffenden jungen Künstlern zur Offenbarung ihres Könnens dienen sollen.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hat an 18 Mitglieder für das Jahr 1912 eine Alterspension von je 1000 Mk. ausbezahlt.

Jubiläumspreis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Gesellschaft hatte anläßlich ihres 100jährigen Jubiläums einen Preis von 10000 Kr. für das beste neue Chorwerk ausgesetzt. Das Preisrichterkollegium verlieh den Preis dem Prof. Karl Prochaska für die Vertonung der Klopstockschen Ode „Frühlingsfeier".

Die Stadt Stettin, die aus dem Nachlaß des Vorsitzenden des dortigen Musikvereins, Karl Dietericus, eine Zuwendung von 300000 Mk. erhalten hat, wird von diesem Gelde und einem ihr gleichfalls vermachten Kapital von 405000 Mk. eine Tonhalle und ein Orchester errichten.

78 Bände Manuskripte von Massenet. Der Bibliothek der Pariser Großen Oper hat Massenet die Manuskripte seiner Werke hinterlassen, die nun inventarisiert sind und einen wertvollen Zuwachs der Handschriftenschätze der Bibliothek bilden werden. Massenet hat alle Manuskripte seiner Werke sehr sorgfältig bewahrt, sodaß sie nun die stattliche Reihe von 78 Bänden ausmachen. Die Partituren von 25 Opern und komischen Opern sind hier von ihm eigenhändig aufgezeichnet und mit zahlreichen Verbesserungen versehen. In der Sammlung fehlen nur drei kleine Werke: die kleine komische Oper „Die Großtante", Massenet's Debüt auf dem Theater, dann eine kleine Oper „Don Cäsar de Bazan" und das 1908 für ein Wohltätigkeitsfest komponierte Ballet „Cigale".

Der Königlichen Musikschule in Würzburg wurde in Anerkennung ihrer künstlerischen Wirksamkeit vom Prinzregenten die Bezeichnung „Königliches Konservatorium der Musik" verliehen.

Aus Brüssel wird uns gemeldet: An Stelle des verstorbenen Tinel wurde Léon Dubois, bisher Direktor der Musikschule in Löwen, zum Direktor des Brüsseler Konservatoriums ernannt. Eugène Ysaye bekam den Titel eines maitre de chapelle du roi, und Paul Gilson avancierte zum Inspektor der sämtlichen Musikschulen und Konservatorien des Landes.

Zum Nachfolger des verstorbenen Prof. Ernst Flügel ist an die Stelle des ersten Opern- und Konzertreferenten an der Schlesischen Zeitung in Breslau unser geschätzter Mitarbeiter Dr. Ernst Neufeldt in Dresden berufen worden.

Bernhard Irrgang, der Berliner Hof- und Domorganist, ist als Nachfolger von Prof. Franz Schulz an die Königliche Hochschule für Musik berufen worden.

TOTENSCHAU

In Edinburgh † am 19. November plötzlich unser Mitarbeiter Albert B. Bach am Herzschlage. 1844 in Guyla (Ungarn) geboren, studierte er in Italien unter Lamperti's Leitung. An der Budapester Hofoper, in der Mailänder Scala und anderen italienischen Theatern sang er, öfter als Partner der Patti, erste Baritonrollen. Seit 34 Jahren war er in Edinburgh als ge-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deutsche Musikbücherei:

Die „Deutsche Musikbücherei“ bringt gute Musikbücher in bester Ausstattung zu billigen Preisen.

Band 1. **Friedrich Nietzsche**, Randglossen zu Bizet „Carmen“. Erstmalige Veröffentlichung im Auftrage des Nietzsche-Archivs durch Dr. Hugo Daffner. Gebdn. M. 1.—.

Band 2. **Prof. Dr. Arthur Seidl**, Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. (Mit 16 Kunstblättern). Gebdn. M. 1.50.

Band 3. **Ad. Bernh. Marx**, Anleitung zum Spiel der Beethoven'schen Klavierwerke. Neu herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz. Gebdn. M. 2.—.

Weitere Bände erscheinen in Kürze.

Vorrätig in jeder besseren Buchhandlung.

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg.

schätzter Gesanglehrer tätig. Er war mit Brahms befreundet und übersetzte dessen Volkslieder ins Englische. Bach hat verschiedene gesangspädagogische Schriften veröffentlicht.

Prof. August Reinhard, der bekannte Altmeister der Harmoniumkunst, † an seinem 81. Geburtstage (27. November) in Ballenstedt am Harz. Er hat durch seine Harmoniumschulen und unzählige Kompositionen und Übertragungen für Solo und Zusammenspiel mit Harmonium, Klavier, Violine usw., auch durch Lieder und Arien mit Harmoniumbegleitung sich einen geachteten Namen erworben. Länger als 36 Jahre hat er mit den größten Musikalien-Verlagshandlungen eine bleibende Literatur geschaffen; ohne ihn steckte das lange vernachlässigte Harmoniumspiel noch in den Kinderschuhen.

In Paris † Ende November der seit vier Jahrzehnten dort lebende ungarische Musiker Alexander Bertha im Alter von 69 Jahren. Seinen Namen als Tonsetzer begründeten zahlreiche ungarische Liederkompositionen und eine „Matthias Corvin“ betitelte Oper, die mit großem Beifall an der Opéra Comique in Paris und am Nationaltheater in Budapest zur Aufführung gebracht wurde.

Am 1. Dezember † in Graz die Komponistin Gräfin Anna Buttler-Stubenberg im Alter von 91 Jahren. Sie hat sich hauptsächlich mit Männerchören bekannt gemacht.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Kompositionen für Kommerslieder. Für die in Vorbereitung befindliche 100. Auflage des Allgemeinen Deutschen Kommersbuches hat die Redaktion eine Anzahl Liedertexte ausgewählt und der Verleger ein Preisausschreiben für die besten Kompositionen erlassen. Nachdem der Einsendungstermin für den Wettbewerb abgelaufen ist, gibt die Verlagsbuchhandlung von Moritz Schauenburg in Lahr (Baden) als vorläufiges Ergebnis bekannt, daß die Wettbewerbsbedingungen von über 1100 Interessenten verlangt wurden. Von diesen beteiligten sich 736 Einsender mit 2437 Kompositionen an dem Wettbewerb, so daß also den mit der Prüfung betrauten Preisrichtern eine ganz erhebliche Arbeit zufällt und das endgültige Wettbewerbsergebnis so rasch nicht erwartet werden kann. Der weitaus größte Teil der Einsendungen, nämlich 681, erfolgte aus Deutschland; Österreich-Ungarn ist mit 41, die Schweiz mit 8 Bewerbern vertreten, während der Rest aus sonstigen europäischen und sogar überseeischen Staaten stammt.

Ein Preisausschreiben zur Erlangung künstlerischer Inseratentwürfe hatte der Musikverlag Adolph Fürstner, Berlin-Paris, für die von ihm herausgegebenen billigen Klavierauszüge von Wagners „Tannhäuser“, „Fliegender Holländer“ und „Rienzi“ erlassen. Es stand den Bewerbern frei, in ihren Entwürfen Porträts oder Karikaturen von Wagner, Hauptfiguren der Szenen aus den drei Opern oder nur wirkungs-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Otto Seifert = Atelier für = Kunst-Geigenbau

Lübben (Spreewald), Villa Cremona

Früher Berlin C. 25, Kaiserstr. 36/40

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst bekannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

Erstklassige Meistergeigen,

Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten Italiener

(Dr. Grossmanns Theorie der Resonanzplatten-Abstimmung)

Weil physikalisch richtig gebaut, sind meine selbstgebauten Meister-Instrumente den vorzüglichsten Originalwerken Stradivariu's und Guarneriu's absolut gleichwertig und von Künstlern wie Nikisch, Heking, Marteau, Isaÿe, Thibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestätigungen von Besitzern meiner Instrumente. Zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1a. Referenzen.

—— Ausführliche Prospekte kostenfrei. ——

Dauernde Garantie für bleibende Tonqualität.

Lesen Sie gefl. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?"

Eine ketzerische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung" Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

Soeben erschienen:

Katalog 181

Musiktheorie

Musik-Ästhetik und -Philosophie, Musik-Pädagogik, Instrumentation, Musik-Lexika, Polemik, Urheberrecht, Organisation und soziale Fragen des Musikwesens

z. T. aus den Bibliotheken **Sr. Exzellenz Freiherrn Rochus von Liliencron †, Prof. Albert Fuchs † und Prof. August Grüters †.**

Leo Liepmannssohn, Antiquariat,

Berlin SW 11, Bernburger Straße 14.

Das rühmlichst bekannte Atelier für Kunst-Geigenbau von Otto Seifert, früher in Berlin, seit mehreren Jahren in Lübben im Spreewald ansässig, ersucht alle Interessenten, sich den eben erschienenen Katalog postfrei zusenden zu lassen, der die im höchsten Maße anerkennenden Worte der ersten Autoritäten über die bewährten Leistungen dieses Hauses vereinigt.

volle Schriften zu erfinden. Fast 800 Entwürfe, nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus dem Auslande, z. B. aus England, Frankreich, Rußland, Skandinavien usw., liefen ein, so daß die drei Preisrichter, Professor E. Döpler d J., Fritz Koch-Gotha und Ernst Stern, mit der Sichtung keine leichte Arbeit hatten. Von 88 in die engere Wahl gekommenen Entwürfen wurden schließlich die Preise folgenden Künstlern einstimmig zuerkannt: Bruno Jakob-Charlottenburg 1. Preis für ein Schriftinserat in der Manier älterer französischer Kupfertitel, Arno Drescher-Dresden 2. Preis für ein Schriftinserat in freiem Empire. Beim 3. Preis konnte sich das Preisrichteramt nicht auf einen Entwurf einigen, der Preis wurde daher geteilt zwischen Otto und Wilhelm Muck-Berlin, für ein modernes Schriftinserat, und Johann B. Maier-München, für eine witzige Karikatur. Von den übrigen Entwürfen sind 20 von der Firma Fürstner auf Vorschlag der Preisrichter angekauft worden, während einige weitere von dem Inhaber der Firma noch besonders erworben werden.

Der Gesamtauflage dieses Heftes liegt ein illustrierter Prospekt der Firma B. Schott's Söhne, Mainz, über Wagners Werke und Schott's Geschenkbände bei. Für Liebhaber einer geschmackvollen einheitlichen Bibliothek hat der bekannte Verlag Richard Wagners Werke: Lohengrin, Tristan, Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Parsifal (Klavier-Auszüge zweihändig, mit und ohne Text) in Originaleinbänden zu erstaunlich billigen Preisen herausgegeben. Auch über die vornehme Ausstattung und den wertvollen Inhalt von Schott's Geschenkbänden unterrichtet der beachtenswerte Prospekt, auf den wir unsere Leser hiermit ausdrücklich aufmerksam machen.

Eine Versammlung von über 20000 lebenden, bekannten Zeitgenossen und 3200 Persönlichkeiten, die im öffentlichen Leben gewöhnlich unter ihrem Pseudonym auftreten, und deren wahre Persönlichkeit daher für die meisten nicht erkennbar ist, ist soeben wieder vor die Öffentlichkeit getreten. Was das bedeutet, über die Personen, Männer und Frauen, zu wissen, wer sie sind, woher sie kommen, welchen Lebenslauf sie bereits hinter sich haben, welche Schriften und Werke von ihnen stammen, welche Spezialitäten sie besonders vertreten, welches ihre Liebhabereien sind, und wo sie wohnen! — Das lernt man erst schätzen, wenn man sich mit der neuen, VI. Ausgabe von Degeners Zeitgenossen-Lexikon „Wer ist's?" vertraut gemacht hat. Hier handelt es sich fast in allen Fällen um Selbstangaben, die auch allen Aufgenommenen vorgelegen haben. Selbst auch die Biographieen der europäischen Fürstenfamilien und der ehemals regierenden Fürstenfamilien sind von diesen durchgesehen und, wo nötig, korrigiert worden. Über 3800 neue Biographieen sind in der VI. Ausgabe ganz neu aufgenommen, die außerdem noch eine höchst wertvolle, wohl vollständige Liste der Bildungsstätten, wie Universitäten, Museen, Gesellschaften, Bibliotheken usw. Deutschlands, Österreichs und der Schweiz enthält. Ausstattung und Druck des nur 12.50 Mark kostenden, über 2100 Seiten starken und über 14 Millionen Buchstaben enthaltenden stattlichen Bandes sind musterhaft.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

* Soeben erschien: *

die **fünfte und sechste Auflage** von

Richard Wagner und die Frauen

Eine erotische Biographie von

JULIUS KAPP

„Dieses Buch mußte einmal geschrieben werden. Richard Wagners Liebesgeschichte wird zugleich zu einer Geschichte seiner Werke."
ERNST DECSEY

„Ein ausgezeichnetes, mit großer Sorgfalt und in elegantem Stil geschriebenes Buch."
EDGAR ISTEL

„Das mit vierzig interessanten Abbildungen versehene Werk dürfte zu den Sensationen des heurigen Büchermarktes gehören."
NEUES WIENER JOURNAL

„Ein mit gutem Bilderschmuck versehenes Werk, das das höchste Interesse finden muß."
HANNOVERSCHER COURIER.

„Ein notwendiges Buch im Interesse der historischen Wahrheit. Eine streng objektive Würdigung auf wissenschaftlicher Grundlage."
KARLSRUHER TAGBLATT

„Ein Buch, das unbedingte Beachtung verdient. Eine streng objektive historische Wertung der sittlichen Lebensführung Wagners."
DRESDNER JOURNAL

*

Geheftet 3 M., in Leinen 4 M.

Schuster & Loeffler in Berlin W 57

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im Xenien-Verlag zu Leipzig

Dr. Georg Braschowanoff

Richard Wagner und die Antike
Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Weltanschauung Richard Wagners / Mit einem Bilde Wagners aus dem Jahre 1865 / Geheftet: Mark 4.—; in Halbleder: Mark 6.—

Von Olympia nach Bayreuth
Zwei Bände / Eine Geistesstadiodromie / Historische Darstellung und kunstkritische Erläuterungen der beiden Kulturstätten mit besonderer Berücksichtigung ihrer kunstphilosophischen und kulturhistorisch universellen Bedeutung / Jeder Band geheftet: Mark 4.—; in Halbleder: Mark 6.— / Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

PROF. DR. HEINRICH FREIHERR VON LICHTENBERG: . . . Zum Heile und Genuß der Richard Wagner-Gemeinde müssen wir beiden Werken von ganzem Herzen den größten Erfolg wünschen.
Im gleichen Sinne urteilen Dr. Richard Batka, Carl Friedrich Glasenapp, Prof. Dr. Wolfgang Golther, Prof. Dr. Max Koch, Prof. Dr. Arthur Prüfer, Prof. Dr. L. Roth, Hans von Wolzogen usw.

Romantischer Märchenoperntext

mit großer Bühnenwirkung an nur hervorragenden Komponisten zu vergeben.
Adresse: „Gartenhaus" München, Ohmstraße 1.

Heinrich Herrmann

Bildung der Stimme

2. Auflage

Geh. 6 M., geb. 7 M.

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig

Hakon Börresen

Konzert, G-dur, Op. 11
für Violine mit Klavier. Mk. 6.—

„Flüssig und elegant für das Soloinstrument geschrieben, dabei außerordentlich violinmäßig und dankbar für die Geige, wahrt das vorliegende Konzert auch musikalisch ein vornehmes Exterieur, so daß es als willkommene Bereicherung der Violinliteratur bezeichnet werden kann." (Allg. Musik-Zeitung)

Wurde am 6. Dezember d. J. in Hamburg von Julius Thornberg gespielt.

Novitäten!

J. P. E. Hartmann

Sechs Charakterstücke, Op. 50. Komponiert in Form von Etüden für Klavier mit einleitenden Versen von H. C. Andersen.
Neue Ausgabe von Adolf Ruthardt.
Mk. 2.—

Per Lasson

Crescendo. Klavierstück. Mk. 1.—
Neue Ausgabe von Adolf Ruthardt.

Joseph Malkin

Dix Etudes pour Violoncelle. Mk. 3.—

Emil Sjögren

Sonate (A-dur), Op. 58, für Violoncell und Klavier. Mk. 4.50

Johan Svendsen

Romance. Op. 26, für Violine und Klavier.
Neue Ausgabe, revidiert von Fritz Kreisler.
Mk. 2.—
Erleichterte Ausgabe v. Gustav Holländer.
Mk. 2.—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herbert S. Loesdau, Verlagsbuchhandlung, Berlin W 57, Steinmetzstraße 50

Almanach für die musikalische Welt 1912-13

herausgegeben von **Dr. Leopold Schmidt** mit Beiträgen von Friedlaender, Hugo von Hofmannsthal, Kanwald, Lilli Lehmann, Mandyczewski, Neitzel, Leopold Schmidt, Carl Maria von Weber, Weingartner, Weißmann.

Kartoniert M. 2.—, gebunden M. 3.50. ⇒ Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

PERZINA Kleine FLÜGEL

die tonvollsten der Welt



Pariser Schwander Mechanik

OHNE KONKURRENZ

Gebr. Perzina — Hofpianofortefabrik — Schwerin i. M.

DER GEBILDETE

ohne Degeners Zeitgenossenlexikon Wer ist's? mit ca. 20000 hochinteressanten Selbstbiographien lebender Zeitgenossen, mit einer Fülle wertvollster Angaben

MUSS ENTBEHREN

was Tausenden die unterhaltendste Lektüre, Anregung und Aufklärung bietet. 2130 Seiten. Vornehm gebunden 12 Mark 50 Pfennig. Sechste, völlig neue Ausgabe soeben erschienen. Verlag Degener, Leipzig 10

DEGENERS WER IST'S?

Neuestes musikal. Prachtwerk, enthält 94 ausgewählte Werke hervorrag. Komponisten. (Gesamtwert ca. 120 Mk.)

Im Banne der Musik

Preis nur 12 Mk.

404 Seiten Folioformat.

Prospekte gratis u. franko Musikverlag J. Schuberth & Co., Leipzig.

FRANZ LISZT

von

Julius Kopp.

Mit 109 Bildern. 3. Auflage. **Geh. 6 Mk., geb. 7.50 Mk.**

HUGO WOLF

von

Ernst Decsey

Mit 70 Bildern.

Geh. 12 M., geb. 14 M

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben erschienen!

LEO WEINER

Op. 9

Sonate

für Violine und Klavier

(D-dur)

Mark 7.— netto.

Uraufführung am 24. November in **Budapest** durch

Schnabel und Flesch.

Rózsavölgyi & Co., Hofmusikalienverlag

Budapest — Leipzig

? ? Warum ? ?

übertrifft die

Neue Instruktive Ausgabe

von **Professor Wiehmayer**

alle übrigen Ausgaben?

Weil die **N. I. A.** durch ein klares Notenbild und wichtige Neuerungen Unterricht und Studium wesentlich erleichtert. Viele Gutachten erster Autoritäten. — Es liegt daher im Interesse jedes Lehrers, die **N. I. A.** beim Unterricht zu verwenden. Jeder Band M. 1.50 no. Neu aufgenommen:

N. I. A. Nr. 12. **Beethoven,** Sonaten Band V.

N. I. A. Nr. 16a, b. **Mozart,** Sonaten Bd. I, II.

N. I. A. Nr. 17. **Haydn,** Sonaten

Heinrichshofen's Verlag

Magdeburg.

Verlag von L. Schwann

in Düsseldorf

Soeben ist erschienen:

Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens

Von

Dr. Hugo Löbmann

Preis 1 M. 20 Pf.

Eine sehr fleißige, tiefgründige Arbeit, die sich mit Erfolg bemüht, das Wesen der erörterten Dinge aufs klarste zu erfassen, Rhythmus, Takt und Dirigierkunst in ihrem Wesen darzustellen, also der Kunst wichtige Dienste zu leisten. — Jeder Musiker und Musikfreund wird die Schrift mit Genuß und Gewinn lesen.

Joh. Seb. Bach

Biographie

von

André Pirro

Deutsch

von

Dr. B. Engelke

Mit 40 Bildern

Geh. 5 M., geb. 6 M.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen

Lauten

Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt,

wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet

für die ganze Welt

C. Schmidt & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

Vergessen Sie nicht

Ihre **Programme** an die Redaktion der „Konzertprogramme der Gegenwart" (Verlag Hugo Schlemüller, Frankfurt a. M.) zu senden. Probehefte gratis.

Antiquariats-Kat. 305.

Musik. Theater

VOLKSLIED.

2471 Nummern enth. versendet gratis

Salligsberg Antiquariat

(F. Seuffer) Bayreuth.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weihnachtsgeschenke!

CHOPIN

von

Adolf Weißmann

Mit 84 Bildern :-: Geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 6.—

BRAHMS

von

J. A. Fuller-Maitland

Deutsche Ausgabe von A. W. Sturm

4. Auflage

Mit 150 Bildern :-: Geheftet Mk. 4.—, gebunden Mk. 5.—

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Strauß

Biographie von Max Steinitzer

Mit 56 Bildern * Preis geh. 5 M., geb. 6 M.

Vierte Auflage

Das elegant ausgestattete Werk zeigt das Format unserer Bach-, Wagner- und Liszt-Biographien; der Bilderteil wird getrennt vom Text am Schluß als Anhang gegeben. Die beigegebenen 56 Bilder zeigen Strauß von der allerfrühesten Jugend bis auf den heutigen Tag in fast lückenloser Folge von Porträts; mehrere Münchener Sammler hatten die Freundlichkeit, uns in dem Bestreben zu unterstützen, unter den Abbildungen ganz unbekannte Stücke aufzuweisen. Auch die Familie des Meisters, seine Mentoren und einige Freunde, ebenso Örtlichkeiten, Faksimiles von Briefen und Partiturseiten, Nachbildungen von Strauß-Gemälden und -Büsten, bedeutende Darsteller seiner Hauptrollen und einige der besten Strauß-Karikaturen sind vertreten.

Urteile der Presse:

Steinitzers Buch gibt ein liebevoll und warmherzig erfaßtes Bild der Persönlichkeit des Tondichters, eine aus ehrlicher, von störendem Überschwang freier Begeisterung empfangene Schilderung des Menschen und Künstlers. Es bringt eine Materialsammlung, die namentlich in biographischer Beziehung außerordentlich reichhaltig ist und dem späteren Strauß-Biographen die Arbeit sehr leicht machen wird. Hier wird zum erstenmal eine lückenlose, durchaus objektiv gehaltene Darstellung eines der glänzendsten Künstlerschicksale gegeben.

Paul Bekker in der Frankfurter Zeitung.

Steinitzer bietet mindestens das Zehnfache des Stoffes, der bisher vorlag. Auch als schnell orientierendes Nachschlagebuch kann man das Werk durch ein genau geführtes Register dankbar benutzen.

Neue Hamburger Zeitung.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Urteile der Presse über Steinitzers „RICHARD STRAUSS“:

Wer irgendwie sich mit moderner Musik beschäftigt, wer irgendein geklärtes Verhältnis zu Richard Strauß gewinnen will, muß dieses Buch lesen. Die Liebe zu seinem Meister führte dem Verfasser die Feder, aber sie machte ihn nicht blind, er befleißigt sich einer gerechten Objektivität. Dabei ist seine Darstellung lebendig bewegt, leicht verständlich und recht genußreich.

Niederrheinische Nachrichten.

Schon die Daten und Quellenstudien geben dem Buch weitreichende Bedeutung. Spätere Historiker werden die Biographie mit großem Nutzen einsehen. Das Werk ist sehr schön ausgestattet.

Georg Schünemann in den Berliner Neuesten Nachrichten.

Die Gliederung des mit viel Liebe und Fleiß geschriebenen Buches ist praktisch und wird durch Hinweise textlicher Stellen untereinander sowie durch die Literaturhinweise noch übersichtlicher und geschlossener. Man liest keine trockene Darstellung des äußeren Lebensganges, man sieht den Künstler im Menschen Strauß heranreifen.

Oswald Kühn in der Neuen Musikzeitung.

Ein sehr gewandt und sachvertraut geschriebenes Werk, dessen Durchsicht sich jeder Gebildete unserer Tage angelegen sein lassen sollte. Eine authentische und bis zum heutigen Tage vollständige Biographie, die beim Suchen und Festigen der eigenen Stellungnahme zu Richard Strauß und seinem Schaffen vielen Lesenden gute Dienste leisten dürfte.

Arthur Smolian in der Leipziger Zeitung.

Steinitzer hat es verstanden, bei aller durchscheinenden Liebe zu seinem Gegenstande sich vor einseitigem kritiklosem Heroenkult zu bewahren. Sein Werk darf wohl keiner mehr entbehren, der sich ernster mit der reichen und wechselvollen Persönlichkeit des erfolgreichsten europäischen Musikers befassen will.

Wilhelm Mauke in der Münchener Zeitung.

Das Werk dieses peinlich genauen Forschers ist mit schönem Ernst und mit einer unglaublichen Beherrschung des Materials geschrieben.

Erich Urban in der B. Z. am Mittag.

Auch die Gegner werden das Buch Steinitzers mit großem Interesse lesen und Gewinn aus ihm schöpfen.

Freiburger Zeitung.

Schuster & Loeffler, Verlag, Berlin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a—23.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: **Gustav Pohl.**

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

Luise Beyer

□□□□□ Tonkünstlerin □□□□□

erteilt psychologisch-ästhetische Kurse für
Konzertpianisten und -pianistinnen
welche sich in ihrer Kunst idealisieren und vertiefen wollen.
Kassel-Wilhelmshöhe, Rasenallee.

Anna von Gabain

□□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□□

Pianistin,
Berlin W 15,
Kurfürstenstr. 111 III r.

Frau Felix Schmidt-Köhne
Professor Felix Schmidt

Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
◇ **für Konzert und Oper** ◇

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Otto Brömme (Baß)

Oratorien,
:: **Lieder** ::

Buchschlag (Hessen) b. **Frankfurt a. M.** Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

Else Gipser

Klavier-Virtuosin.
Unterricht im Klavierspiel.
Konzertdirektion Gutmann, München.

Eigene Adresse: **Berlin W, Münchenerstr. 49/50.**

Charlotte
Boerlage Reyers

Hoher Sopran

Konzert — Lieder — Oratoria * Berlin W, Landshuterstraße 1

Vertretung: Hermann Wolff, Berlin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ERWIN LENDVAI BERLIN

Unterrichtskurse in freier Komposition und Technik der Instrumentation und Orchestration.

Anmeldungen zu richten an

Musikverlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin W 50, Tauentzienstraße 7b.

E. N. v. Reznicek

Früher I. Kapellmeister der „Komischen Oper".
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.
Vollständige Vorbereitung von Dirigenten.
BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.

Johs. Quaritsch

Orgelvirtuose Konzerte auch im Ausland ::
Magdeburg, Pfälzerstr. 1

Werke für zwei Klaviere.

Elsa und Caecilie

SATZ

BERLIN W, Waitzstr. 14.

Inka v. Linprun

Geigenkünstlerin und :: Violinpädagogin ::

BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.

Brüder Post-Quartett

Konzertadresse: Arthur Post, Frankfurt a. M., Mainluststraße 6.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Zu sprechen täglich von 2—3.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihren weiteren Ausbaues.)
Prospekte unentgeltlich.

Ellen Andersson : Pianistin

Unterricht

Glänzend empfohlene Schülerin von R. M. Breithaupt.
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

Ida Auer-Herbeck

Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Lehrerin des Kunstgesanges
a. Sternschen Konservatorium
Berlin W, Kaiser-Allee 203.
Tel.: Uhl. 2724. — Sprechstunde 3—4.

Professor

Emanuel von Hegyi

Klaviervirtuose
Budapest, V
Marie-Valérie-Gasse 10.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin

KONZERTE.
Unterricht. ◇ Kammermusik.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sonderhefte der MUSIK

1. Bach-Heft . . . . . Jahrgang V/1
2. Bach-Heft V/2
1. Beethoven-Heft (vergriffen) . . . I/12
2. Beethoven-Heft II/6
3. Beethoven-Heft (vergriffen) . . III/12
4. Beethoven-Heft V/4
5. Beethoven-Heft VII/13
6. Beethoven-Heft IX/1
7. Beethoven-Heft IX/13
8. Beethoven-Heft IX/14
9. Beethoven-Heft X/6
10. Beethoven-Heft XI/7
Berlioz-Heft III/5
1. Brahms-Heft II/15
2. Brahms-Heft XII/1
Bruckner-Heft VI/1
1. Chopin-Heft VIII/1
2. Chopin-Heft IX/10
Cornelius-Heft III/17
Haydn-Heft VIII/16
1. Liszt-Heft V/13
2. Liszt-Heft XI/1
Mahler-Heft X/18
1. Marschner-Heft XI/5
2 Marschner-Heft XI/6
Mendelssohn-Heft VIII/9
1. Mozart-Heft IV/1
2. Mozart-Heft V/7
Schiller-Heft IV/15
1. Schubert-Heft VI/7
2. Schubert-Heft VI/8
3. Schubert-Heft XI/23
1. Schumann-Heft V/20
2. Schumann-Heft IX/17
Richard Strauß-Heft IV/8
1. Wagner-Heft (vergriffen) I/9
2. Wagner-Heft I/20-21
3. Wagner-Heft II/16
4. Wagner-Heft III/20
5. Wagner-Heft IV/10
6. Wagner-Heft V/19
7. Wagner-Heft VII/19
8. Wagner-Heft VIII/19
9. Wagner-Heft X/1
10. Wagner-Heft X/20
11. Wagner-Heft XI/19
Weber-Heft V/17
Hugo Wolf-Heft II/12

*

Amerika IV/16
Rußland VI/13
Skandinavien III/22
Berlin . . . . . Jahrgang X/13
Wien IX/7

*

1. Faschingsheft VI/16
2. Faschingsheft VII/9
3. Faschingsheft VIII/10
4. Faschingsheft IX/9
5. Faschingsheft X/10
6. Faschingsheft XI/10

*

Gesangskunst VIII/24

*

Münchener Künstler-Theater . . . VIII/7

*

Opern-Renaissance IX/5

*

Zeit- und Streitfragen, Heft 1 . . VII/3
Zeit- und Streitfragen, Heft 2 . . . IX/6

*

Moderne Tonsetzer, Heft 1 . . . . VII/1
(Reger — Weingartner)
Moderne Tonsetzer, Heft 2 . . . . VII/5
(Bungert — Bruch)
Moderne Tonsetzer, Heft 3 . . . . VII/7
(Pfitzner — Klose)
Moderne Tonsetzer, Heft 4 . . . . VII/11
(d'Albert — Hausegger)
Moderne Tonsetzer, Heft 5 . . . . VII/15
(Goldmark — Mahler)
Moderne Tonsetzer, Heft 6 . . . . VII/22
(Arnold Mendelssohn — Blech)
Moderne Tonsetzer, Heft 7 . . . . VIII/3
(Tinel — Wolf — Ferrari)
Moderne Tonsetzer, Heft 8 . . . VIII/13
(Humperdinck — Siegfried Wagner)
Moderne Tonsetzer, Heft 9 . . . VIII/22
(Sinding — Schumann)
Moderne Tonsetzer, Heft 10 . . . IX/24
(Rüfer — Hugo Kaun — Robert Kahn)

*

1. Tonkünstlerfestheft (vergriffen) . . I/16
2. Tonkünstlerfestheft II/17
3. Tonkünstlerfestheft III/16
4. Tonkünstlerfestheft IV/17
5. Tonkünstlerfestheft V/16
6 Tonkünstlerfestheft VI/18
7. Tonkünstlerfestheft VII/17
8. Tonkünstlerfestheft VIII/17
9. Tonkünstlerfestheft IX/16
10. Tonkünstlerfestheft XI/16

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XVI Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Libera Estetica-Konzerte * Künstlerische Leitung: Musikdirektor Paolo Litta
3 Via Michele di Lando 3, Florenz



IDA ISORI

Italienische Kammersängerin (Bel-Canto) :: Solistin der LIBERA ESTETICA-KONZERTE
Leiterin der „ISORI BEL-CANTO-SCHULE", 3 Via Michele di Lando 3, Florenz
:: :: :: Königlich rumänische Hofkonzertsängerin :: :: ::

„Die alt-italienische Arie :: Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto"
von Dr. RICHARD BATKA
(Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien)
Bei Buchhandlung Hugo Heller & Co., Leipzig und Wien, Bauernmarkt 2 :: Preis 1.— Mk.

IDA ISORI-ALBUM

Alt-italienische Arien (zwei Bände), bearbeitet von IDA ISORI
mit der neuen vollständigen Wiederherstellung des Rezitatifs und
:: :: Lamento der Arianne von Claudio Monteverdi :: ::

UNIVERSAL-EDITION, WIEN-LEIPZIG

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der

Bilder-Atlas

zur Musikgeschichte

von Bach bis Strauß

herausgegeben von GUSTAV KANTH

mit 1500 Abbildungen

aller Art ist das gediegenste Geschenkwerk für jeden Musikbeflissenen.

Elegant gebunden 12 Mark.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin W

Nach dem übereinstimmenden Urteil aller Harfenkünstler steht die

Lyon & Healy-Harfe

an Schönheit und Fülle des Tones, Vorzüglichkeit der Konstruktion und vornehmer Ausstattung unerreicht da. Als Generalvertreter der Lyon & Healy-Harfen halte ich von diesen Instrumenten stets reichhaltiges Lager, insbesondere von den Modellen

Stil J Preis M. 2500.—
Stil 20 Preis M. 3300.—
Stil 21 Preis M. 3800.—
Stil 22 Preis M. 4400.—

Verlangen Sie bitte gratis Katalog und Gutachten.

JUL. HEINR. ZIMMERMANN, LEIPZIG

Generalvertreter der Harfen von Lyon & Healy, Chicago.

Harfen-Vermietung. — Harfen-Reparaturen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: **Bechstein** ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „**Bechstein**", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: **Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die vollkommensten und feinfühligsten der Welt.**

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind **[illegible] Wichtigkeit für die musikalische Welt.**

Herrosé & Ziemsen G. m. b. H., Wittenberg.